

Cláudia Camardella Rio Doce

A cena muda:

Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela.

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras Teoria Literária/ Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta
Fonseca Weber Abramo

Co-orientador: Prof. Dr. Raúl Hector
Antelo

Florianópolis, agosto de 1996.

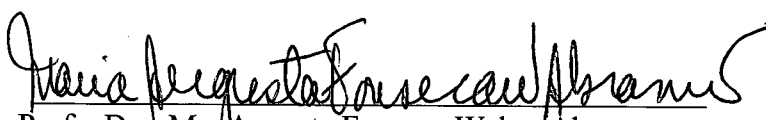
**“A CENA MUDA:
OSWALD DE ANDRADE E GUILHERME DE ALMEIDA
DO PALCO À TELA”**

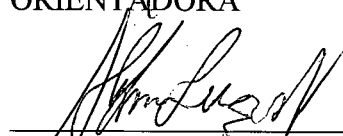
CLÁUDIA CAMARDELLA RIO DOCE

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título


MESTRE EM LETRAS


Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.


Prof. Dra. Ma. Augusta Fonseca Weber Abramo
ORIENTADORA



Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dra. Ma. Augusta Fonseca Weber Abramo
PRESIDENTE


Prof. Dr. Raúl Antelo
Co-Orientador


Prof. Dra. Vera Maria Chalmers


Prof. Dr. Marco Antônio Castelli

Para
Maria Augusta Fonseca Abramo
e Raúl Antelo,
orientadores deste trabalho.

Agradeço

A Waldemar Torres que gentilmente me cedeu, de sua coleção pessoal, os textos esparsos *Perigo Negro*, de Oswald de Andrade e *Orquídea, Flor de Altura*, de Guilherme de Almeida.

A Rudá de Andrade que me concedeu, atenciosamente, uma entrevista.

Ao sr. Oshi Meira que me emprestou, de sua videoteca particular, uma cópia feita da televisão de *Terra é sempre terra*, filme não existente em vídeo.

Aos funcionários da Casa Guilherme de Almeida, por terem me dedicado especial atenção.

Ao meu irmão Luiz Felipe, que me ajudou a fazer a transcrição dos filmes.

ÍNDICE

A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela

1. Resumo.....	1
2. Abstract.....	2
3. Introdução.....	3
4. Flor, máquina, moça.....	14
5. O Teatro como linguagem.....	48
6. O Cinema como linguagem.....	69
7. Considerações finais.....	95
8. Bibliografia.....	98
9. Apêndice.....	110
Appassionata.....	111
Tico-tico no fubá.....	147
A Sombra Amarela.....	176
Perigo Negro.....	179

RESUMO

Esta dissertação pretende mostrar como os temas da literatura em voga da década de 10 e as personagens criadas por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida nessa mesma época, quando compartilhavam uma concepção universalista de suas obras, podem ser reencontrados, variados e modulados, nas suas incursões cinematográficas posteriores, já na fase adulta.

Verifica, ainda, que Guilherme de Almeida mantém objetivos semelhantes aos dos primeiros anos de sua carreira, inserindo-se na indústria cultural, enquanto Oswald de Andrade, com transformações radicais na abordagem dos objetos, denuncia o mecanismo de exploração e alienação inerentes a esse processo.

ABSTRACT

This dissertation intends to demonstrate how the literature themes in vogue in the decade following the year of 1910, and the characters created by Oswald de Andrade and Guilherme de Almeida, when they shared an universalist conception of their work, can be met again, varied and modulated in their posterior cinematographic incursions, already in the mature stage.

It also verifies that Guilherme de Almeida kept similar objectives as he had in the beginning of his career, inserting himself within the cultural industry while Oswald de Andrade, with radical transformations in the approach of the objects, denounced the exploitation and alienation mechanisms inherent to this process.

Introdução

O objetivo deste trabalho é estudar as relações da vanguarda com a indústria cultural, através da análise de duas trajetórias contrapostas: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. Partiremos, assim, do início de suas carreiras literárias, lendo as peças escritas em parceria *Mon coeur balance* e *Leur Âme* para, mais tarde, analisar se o afã de autonomia nelas reconhecível pode ainda ser percebido nos roteiros de *Appassionata* e *Tico-tico no fubá*, ambos de autoria de Guilherme de Almeida, lidos em confronto com os caminhos cinematográficos ensaiados, no final dos anos 30 e início dos anos 40, por Oswald de Andrade.

Mon coeur balance e *Leur Âme* surgiram no ambiente da familiaridade com o mundo dos espetáculos da revista *O Pirralho*, fundada e dirigida por Oswald de Andrade¹ e onde Guilherme de Almeida publicou seus primeiros poemas. A revista, chamada por Brito Broca de transitória, mistura um clima de 1900, causado pela presença de contribuições de tendências simbolistas e parnasianas, com alguns aspectos do modernismo, como a caricatura, a paródia e a blague, marcadas principalmente pela irreverência de Juó Bananere, personagem de Alexandre Marcondes Machado que escrevia em dialeto ítalo-paulista, lançado pelo *Pirralho*. As peças de Oswald de Andrade e

¹ *O Pirralho*, publicado de 1911 a 1918, também passou pela direção de Dolor de Brito

Guilherme de Almeida constituem um trabalho de tradição seletiva do meio literário no qual os autores estavam inseridos.

Alguns aspectos dessa sensibilidade aguçada e até meio *blasé* da virada do século são ficcionalizados em algumas produções cinematográficas da Vera Cruz na década de 50. Guilherme de Almeida participou dos diálogos de quatro desses filmes: *Terra é sempre terra*, *Tico-tico no fubá*, *Appassionata* e *Sinhá moça*². *Tico-tico no fubá* e *Appassionata* foram escolhidos por tratarem do tópico da vida de artista, procurando devolver a este a aura que há muito lhe haviam tirado³. Ironicamente tentam fazê-lo através do cinema, meio cujos próprios princípios renunciavam radicalmente aos valores eternos que essas histórias vão buscar⁴.

Nas peças em francês Oswald e Guilherme reescrevem uma tradição, da qual tomaram como modelo João do Rio, liberando-a de certos padrões morais e políticos, pois se em *Eva* há um esboço de uma preocupação com uma classe trabalhadora organizada, embora o tema não seja discutido, nas peças de Oswald e Guilherme o assunto não só não é tratado como os empregados em geral exercem uma função figurativa; apesar de Yato, o empregado japonês de *Leur Âme*, marcar a importância dos imigrantes como termo constituinte do cosmopolitismo de São Paulo. É interessante notar que, em depoimento a

² É importante ressaltar que Guilherme de Almeida é responsável somente pelos diálogos desses filmes (sendo que *Appassionata* com a Sra. Leandro Dupré e em *Sinhá moça* apenas nos diálogos adicionais com Carlos Vergueiro), o roteiro e o argumento foram elaborados por outras pessoas. Portanto nos referimos a Guilherme de Almeida enquanto participante no roteiro, já que não podemos definir até que ponto os diálogos determinaram o roteiro final.

³ Charles Baudelaire, por exemplo, já havia tratado desse tema no *Spleen de Paris*. Em “Perte d’auréole” a comichão dá-se mais pela imprudência do mal poeta que faz uso da auréola encontrada, tornando-se motivo de riso, do que pelo próprio poeta que a perdeu (pulando uma poça de lama), e que pode, então, gozar do prazer de permanecer incógnito.

⁴ Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin argumenta a respeito dessa renúncia dos valores eternos pelo cinema, confrontando a perfectibilidade dos filmes, que pode ser alcançada através de montagem de seqüências de imagens, e a menos perfectível das artes, a escultura grega. Feita a partir de um só bloco, visava a produção de valores eternos.

Mário da Silva Brito⁵, Oswald de Andrade conta ter pensado em João do Rio como ponto de apoio para “os futuristas” quando ainda planejavam um grande evento, que seria a Semana de Arte Moderna. Certamente esta escolha não era apenas por João do Rio já ter um nome respeitado, mas também por uma possível adesão, mesmo que fosse de simpatizante, às causas modernistas. Portanto, não é gratuitamente que João do Rio figura como o modelo eleito por Oswald e Guilherme nessa primeira empreitada.

Nestas peças, o expurgo de questões políticas e sociais demonstra uma certa busca de autonomia no que diz respeito ao seu conteúdo, o que, se por um lado propõe uma abordagem característica da vanguarda, por outro aproxima essas obras do mercado industrial da arte, o que, de fato, acontece com Guilherme de Almeida quando, anos mais tarde, colabora no roteiro de alguns filmes produzidos pela Vera Cruz, ou com Oswald de Andrade que tenta, inutilmente, adaptar fragmentos de *Marco Zero* ao cinema.

Nos filmes de Guilherme de Almeida, *Tico-tico no fubá* e *Appassionata*, traça-se um perfil do artista que é trabalhado na tensão nacional/estrangeiro e que tenta recuperar valores passados, fazendo com que o artista figure como o “gênio” (incompreendido, a princípio). Os roteiros buscam também restituir valor de eternidade à origem da obra. No primeiro deles a tensão nacional/estrangeiro manifesta-se nos encontros e desencontros de Zequinha de Abreu e Branca, “a amazona dos cinco continentes”.

Zequinha de Abreu, rapaz modesto do interior, compõe “coisas simples” (valsas e marchas) para a “gente de sua terra”. Tem fascínio pelo circo, ou melhor, pela universalidade que ele representa e pelo seu destino: ganhar o mundo. Branca é a personificação desses valores, e é por isso que Zequinha hesita diante da possibilidade de ir

⁵ Brito, Mário da Silva - *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 133

embora com ela, porque Branca é “um sonho”, não faz parte de sua realidade, não está no alcance de seus horizontes.

Em contrapartida, Branca fica entusiasmada ao conhecer Zequinha, pois nunca tinha conhecido um compositor pessoalmente. Quer levá-lo com o circo, porque a sua música tem “uma alegria grande demais, que não cabe em uma cidade pequena” como Santa Rita.

Numa briga entre eles, outros fatos vêm à tona. Branca diz que a música de Zequinha é caipira e que ela tentava ampliar seus horizontes. O parecer de Branca é fundamental; afinal, é ela que conhece o mundo. Os dois fazem as pazes e, no dia da partida, a mesma opinião surge de um outro integrante do circo, e Zequinha desiste. Prefere ficar em sua terra e levar a vida medíocre prevista por Branca: casar com a mocinha e tocar no coreto com a banda. Note-se que a escolha de Zequinha produz um sucesso de sua arte apenas relativo, pois se a sua música é bem recebida em Santa-Rita, também o são os versos do poeta da cidade, Elpídio Curi. Querendo vencer como músico, Zequinha vai para São Paulo. O tempo passa, os avanços tecnológicos ganham espaço - o rádio, a vitrola, o cinema falado - e as músicas de Zequinha perdem lugar no mercado consumidor.

Numa noite de Ano Novo ele vê Branca, e finalmente lembra da música que havia tocado apenas uma vez, também em sua presença: Tico-tico no Fubá. Todos dançam felizes. Zequinha, emocionado, morre, mas a sua música ganha o mundo.

Outro fator coadjuvante na desregionalização do discurso do artista surge na presença da mulher eleita como fonte de inspiração. É somente a presença de Branca que permite que Zequinha componha uma música de “fama universal”. A construção da imagem do artista é mediada através dos encontros e desencontros amorosos. O mesmo se

dá em *Appassionata*, que conta a tumultuada vida de uma artista erudita, a pianista Sílvia Nogalis.

Embora muito bem sucedida, a carreira de Sílvia é controversa, já que público e crítica acreditam que ela se amparou no prestígio artístico do marido, maestro de fama internacional, para triunfar. Surgem daí os desentendimentos entre os dois. Apesar do êxito da pianista, Hauser, o marido, quer que ela continue se comportando como sua aluna. Ela, porém, não quer mais ser vista como simples discípula. Com a morte do maestro, os obstáculos estariam afastados caso a polícia não a implicasse no crime. Não há provas, mas o escândalo permanece. Sílvia vai à praia para fugir do ambiente desagradável gerado pelas acusações. Lá quer esquecer o passado e muda de nome. Conhece Pedro, apaixonam-se, ela pensa na possibilidade de mudar completamente sua vida. Num mal-entendido entre os dois, resolve voltar à vida abandonada, e vai para uma turnê pela Europa. Na Suécia encontra um pintor brasileiro que, tomando-a como fonte de inspiração, dá novo rumo ao seu trabalho. Ele acredita que a imagem e a arte de Sílvia expressam algo de eterno. Luiz Marcos, o pintor, acredita não ser mais capaz de trabalhar sem Sílvia e, apaixonado, quer se casar com ela. Casam-se e voltam ao Brasil. Luiz Marcos repete a função da pianista do início e é visto como um pintor ruim que se amparou no prestígio de uma artista famosa para avançar. Os dois começam a se desentender, principalmente porque Luiz Marcos vive cercado de dúvidas sobre o passado de Sílvia e seu envolvimento na morte do primeiro marido.

A carreira da pianista é ameaçada pela opinião pública acerca desta morte, mas mesmo assim ela triunfa e Pedro reaparece com a prova de sua inocência: uma carta que o maestro escreveu para ela antes de se suicidar. Nela Hauser diz que permanecerá sempre

em sua arte e Sílvia decide viver para a música e, obviamente, para a “memória” do marido.

Ao contrário do que em *Tico-tico no fubá*, amor e arte parecem aqui inconciliáveis, tanto no fracasso dos dois casamentos como no romance com Pedro, quando Sílvia pensa em abdicar da carreira. A decisão final de não desfazer os mal-entendidos com Luiz Marcos e nem mesmo ficar com Pedro, vivendo exclusivamente para a música, desenha a figura idealizada do artista: poeta/profeta regional, no caso de Zequinha; artista/mártir internacional, no caso de Sílvia.

Assim como Branca era a fonte de inspiração de Zequinha, Sílvia o é para Luiz Marcos, que até mesmo acredita ter fixado em seu quadro a eternidade da arte de Sílvia. Se em *Tico-tico no fubá* a arte de Zequinha corre perigo pelo avanço tecnológico, em *Appassionata* a eternidade da arte de Sílvia também é ameaçada pela opinião pública, com suspeitas levantadas pela imprensa, da qual Luiz Marcos é a personificação viva, quando destrói o quadro que a representa. Note-se, porém, que se Zequinha não consegue, em vida, ter o sucesso que desejava e sua música sofre o cerco da indústria cultural, é graças a esse mesmo mecanismo que *Tico-tico no fubá* atinge a “fama universal”, pois nos Estados Unidos, na França, no Japão, no Egito, em todos os lugares onde se dançava o Tico-tico no fubá, o ritmo tinha sido alterado para o da música típica do país ou ainda, a de sucesso no momento.

Em *Appassionata* a universalidade da arte de Sílvia é sugerida pelo sucesso que ela obtém em todos os seus concertos, dentro e fora do Brasil. O conflito nacional/estrangeiro se dirime num ambiente de intrigas e especulações tacanhas, o nacional, em que aquilo que está acima de tudo isso se define, de forma complementar e

homogênea, como universal. Sílvia, mediadora entre o local e o estrangeiro, triunfa porque transmite “a mensagem de Hauser”, e talvez seja por isso que sua arte tenha um caráter eterno. Quem sai vitorioso, na verdade, é Hauser, que mesmo depois de morto (ou só depois de morto) é quem dá sentido à vida de Sílvia. Nos dois filmes, o eu e o outro, que aparecem a princípio como antagônicos, se harmonizam no final, assegurando o triunfo da arte.

Esse êxito final também faz referência à idéia de autonomia da arte, que se desprende até mesmo da figura do artista. Em *Tico-tico no fubá* a música de Zequinha torna-se conhecida após a sua morte; em *Appassionata*, Sílvia torna-se a mensagem de Hauser. As ameaças que se colocaram na carreira de ambos são, em grande medida, pessoais⁶ (desditas amorosas, desconfianças) e todas elas são vencidas pela arte, confirmando a sua independência da vida do artista⁷. No entanto, se essas histórias nos propõem uma liberação da arte dos valores morais, esta liberação, entretanto, não é válida em outros âmbitos, pois o preço que Zequinha e Sílvia pagam pelos seus anseios (Zequinha com a vida, depois de reencontrar Branca, e Sílvia com a renúncia ao amor) não deixa de ser moralizador porque procura-se nas duas saídas adequar os desejos a uma noção de ordem reconquistada.

O restabelecimento da ordem (através de Branca, a musa inspiradora, e de Pedro, o diretor do reformatório) é uma das características de uma “narrativa feliz”⁸ gênero ao qual pertencem *Appassionata* e *Tico tico no fubá* e, embora essa característica, em

⁶ Pela parte de Zequinha, refiro-me aqui a *Tico-tico no fubá*, que foi ameaçada pela ausência de Branca, amor e inspiração, enquanto que a sua arte mais regional foi ameaçada pela indústria cultural.

⁷ A idéia de autonomia da arte trabalhada aqui é a que Peter Bürger identifica como autonomia da arte burguesa, que combina um momento de verdade, a desvinculação da arte da praxis vital, com um momento de falsidade, tornar essa desvinculação como a “essência” da arte.

⁸ O conceito de narrativa feliz foi estabelecido por Beatriz Sarlo em *El Imperio de los sentimientos*, um estudo das novelas periódicas argentinas no período de 1917 a 1927.

particular, não admita aproximação com *Mon coeur balance* e *Leur Âme*⁹, outras, no entanto, nos permitem estabelecer alguns vínculos significativos. Digamos, porém, antes de avançar na análise, que a “narrativa feliz”, segundo Beatriz Sarlo, tem como função exercer um papel mediador entre a alta cultura e um novo público, ainda não apto a recebê-la. São chamados de textos da felicidade (embora muitas vezes narrem a desdita) porque, exigindo muito pouco de seu público, desenvolvem uma estética do conhecido, onde se sabe, de antemão, o que vai se encontrar. Por isso recorrem à repetição e ao estereótipo e ajustam a narrativa à trama sentimental. Transformam esteticamente ilusões e desejos de um público, formando, assim, suas fantasias sociais; e talvez por isso possam ser retomadas com êxito anos mais tarde.

Se é possível perceber como essas características já se insinuaram, com maiores ou menores modificações, em *Mon coeur balance* e *Leur Âme*, como esperamos demonstrar, é interessante notarmos ainda como elas aparecem definitivamente nos dois filmes acima citados.

Críticos e teóricos da indústria cultural, como Adorno e Horkheimer, nos dizem que as inovações por ela trazidas são técnicas, embora seus conteúdos, repetidos, pouca inovação incorporem e lancem mão, naturalmente, do estereótipo. A totalidade desenvolvida pela indústria cultural elimina o efeito isolado do detalhe, e a “idéia abrangente” serve apenas para estabelecer ordem, e não conexão, entre os acontecimentos (o que marca, mais uma vez, a identificação do particular com o universal). Por essa falta de conexão, o todo e o detalhe apresentam os mesmos traços. De fato, em *Tico-tico no fubá* e *Appassionata*, o desfecho não vai ser, como nas peças, uma consequência dos

⁹ A principal diferenciação das duas peças com relação a esse tipo de narrativa é a não restauração da ordem.

acontecimentos anteriores, mas a soma deles. Talvez seja por isso que a proposição inicial de *Tico-tico no fubá*, de que uma grande fé na arte vence todos os reveses e sofrimentos, não é de todo concretizada, pois Zequinha não consegue de fato vencê-los. Na verdade a arte se sobrepõe ao artista, sendo reconhecida somente após a sua morte. Em *Appassionata*, no momento decisivo, também experimentamos uma proposta - a de que Pedro seria um “anjo” que viera proteger Sílvia de escândalos e vaias no concerto - que não se concretiza. Nada impediu o escândalo feito pela governante, e a prova da inocência de Sílvia não é aberta publicamente.

Outra característica de uma “narrativa feliz” é a de um mundo apresentado que é injusto só pontualmente, que não requer transformações profundas, apenas uma adequação de desejos a uma noção de ordem, convertendo-se, muitas vezes, em mero conformismo. A padronização dos conteúdos apresentados, visando uma facilidade de inserção no mercado, marca uma dupla renúncia da autonomia da arte: renuncia-se à autonomia estética das abordagens de vanguarda, por já ser pré-determinada; e renuncia-se à autonomia da arte burguesa, porque assume-se como bem-de-consumo e dá uma finalidade para seus meios - o entretenimento - que serve de desculpa para essa mesma padronização, uma vez que é para livrar o espectador de qualquer esforço, enquanto diversão, que a indústria cultural faz seus conteúdos movimentarem-se nas associações habituais.

Essa negação entra em confronto com a imagem de arte sugerida por *Tico-tico no fubá* e *Appassionata*, embora a padronização dessas histórias gere a referida negação, ela confirma, por outro lado, a proposta de universalidade da arte. Essa universalidade é reconhecida em parte pelos anseios e realizações das personagens, tanto nos filmes quanto

nas peças. Lembremos que em *Mon coeur balance* e *Leur Âme* as personagens também expressam desejo ou necessidade de “ganhar o mundo” como forma de ganhar experiência ou ser uma pessoa de seu tempo, cosmopolita. Mas a universalidade da arte alimenta algo mais profundo do que isso, a própria concepção desses filmes e peças. Veremos mais adiante, então, que a produção de filmes se insere nesse mesmo sonho universalista. Pois a Vera Cruz, com efeito, foi construída dentro dos padrões hollywoodianos, importando os melhores equipamentos e técnicos, com a intenção de, com filmes de “alto nível”, ganhar o mercado internacional. É certamente por isso que na abertura de *Tico-tico no Fubá*, o texto é escrito em espanhol e há uma evidente desregionalização na linguagem que, apesar da incorporação de gírias, afasta-se relativamente do coloquial. Há um claro retorno a situações pré-modernistas ainda que de valor alterado, porque mudara o padrão universal usado nas peças, já que *Mon coeur balance* e *Leur Âme* foram escritas em francês para facilitar uma possível montagem no exterior.

Poderíamos ousar a hipótese dos filmes serem uma reescrita das peças ou, em outras palavras, uma releitura, até certo ponto anacrônica, do ambiente modernizador paulista. Assim, a concepção desses filmes e peças, buscando um padrão universalista em que os mesmos se espelham, mostra também o desejo de ser o outro, a máscara que seus autores usam para se equipararem a ele, recorrendo a valores ultrapassados que visam representar o objeto.

Em *Perigo Negro* (1938) e *A Sombra Amarela* (1942), Oswald de Andrade explora a técnica da montagem que, mesmo inerente ao próprio processo cinematográfico, vai muito além da “simples junção de fragmentos de películas”¹⁰, opondo-se, assim, à

¹⁰ Eisenstein, Serguei - “Montagem 1938” in *Reflexões de um cineasta*, Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p.92

representação utilizada nos roteiros de Guilherme de Almeida. Dessa maneira, em contraposição à movimentação nas associações habituais que não requer o esforço do espectador, Oswald de Andrade vai exigir a criação do público pois, somente dessa forma ele poderá reconstruir a idéia abrangente do autor, que a fixa em fragmentos justapostos. Ele não apresenta a solução, mas a faz presente através da conexão dos diversos elementos trabalhados e suas contradições. Dessa maneira, ainda em oposição aos roteiros de Guilherme de Almeida, o mundo apresentado por Oswald de Andrade requer uma transformação radical, conservando o espírito revolucionário com o qual as vanguardas procuravam, através das montagens, provocar no público um sentimento de necessidade de transformação da práxis vital. No entanto esse sentimento, em Oswald, nos vem pela politização do seu conteúdo, que pretende desmistificar os elementos que figuram como universais, embora não passem, a rigor, de meros “embriagadores” das massas - o futebol e a religião.

Flor, Máquina, Moça

O Pirralho foi uma revista literária fundada e dirigida por Oswald de Andrade, quem passou, mais tarde, a direção para Dolor de Brito. A publicação foi, na maior parte de sua existência (de agosto de 1911 até fevereiro de 1918), semanal, e se distingue das demais do período pelo caráter transitório, que mistura o clima de 1900 com alguns aspectos de incipiente modernismo, como a caricatura, a paródia e a blague. *O Pirralho* torna evidente a estagnação cultural que se vivia no momento ridicularizando e fazendo acusações aos espetáculos apresentados, insistindo na necessidade de renovações, e passando, talvez numa atitude de protesto, vários números sem a publicação das colunas teatral e cinematográfica, principalmente após uma crítica severa. E, no entanto, como a própria revista admite¹, também estimulava a banalização das casas de espetáculos que se transformavam em cenário para o encontro social, prometendo dar o nome das *mademoiselles* que lá estivessem e descrevendo suas *toilettes*. Essa contradição de atitudes na divulgação dos espetáculos também se manifesta em suas contribuições literárias, que vão desde a irreverência de Juó Bananere, cuja caricatura da fala dialetal exalta a comicidade do barbarismo cometido pelo imigrante italiano (antecipando um dos tópicos modernistas, o da incorporação do erro na criação literária), até contribuições já

¹ Podemos verificar, por exemplo, os comentários do cronista da coluna “Palcos & Fitas” no nº180 da revista de 27 mar 1915: “Para quebrar essa convenção, que vivemos todos na imprensa a alimentar, felizmente vão surgindo, aqui e ali, iniciativas ainda que tímidas e modestas.”

recessivas, de tendências simbolistas e parnasianas. A oposição entre o código literário em voga, publicado na revista, e a paródia do dialeto ítalo-paulista leva Brito Broca a afirmar que *O Pirralho* era “a revista mais típica e importante do 1900 paulistano”, e que “seria também a mais representativa do nosso Pré-Modernismo.”²

É nesse ambiente que Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida ensaiaram suas primeiras criações literárias. Oswald de Andrade inicia uma página escrita em dialeto ítalo-paulista, *As cartas d'abaix'O Pigues*, onde assina Annibale Scipione, retomada n'*O Rigalejo*³ que o Juó Bananere de Alexandre Marcondes Machado tornaria célebre⁴. Oswald assina ainda a coluna *Lanterna Mágica* e publica alguns capítulos de uma primeira versão de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, muito diferente da versão final de 1924. Guilherme de Almeida era também assíduo colaborador da revista, onde chegou a publicar alguns poemas de *Nós* (1917). Essas primeiras criações aparecem ainda em outras revistas literárias da época, como *A Cigarra* e *A Vida Moderna*, que publicaram poemas de Guilherme de Almeida, dois contos seus em parceria com Ignacio Ferreira⁵ e capítulos da primeira versão das *Memórias Sentimentais* de Oswald. É na roda literária d'*O Pirralho*, porém, que os dois tornam-se conhecidos, círculo onde Oswald já ensaia um tipo de humor que posteriormente vai desenvolver e utilizar fartamente.

² BROCA, Brito - “*O Pirralho* - uma revista de transição” in *Naturalistas, parnasianos e decadentistas*. Campinas, Unicamp, 1991, p.338.

³ Vera Chalmers chama a atenção para a inovação do dialeto ítalo-paulista no seu ensaio “A correspondência do piques” in *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 46, números 1/4, janeiro a dezembro de 1985.

⁴ Como destaca Vera Chalmers, no ensaio já mencionado, Alexandre Marcondes Machado vai dominar tão bem a linguagem macarrônica que lança um livro no qual imita as antologias de poesia parnasiana, *La divina Increnca* (1915).

⁵ *Quando os limoeiros refluírem...* no nº288 de *A Vida Moderna*, de 25 maio 1916; e *O crime do Café Cardinal*, no nº283 de 9 mar 1916 da mesma revista.

Esse humor, que é um dos traços marcantes da revista, já pode ser percebido no primeiro número⁶, quando se conta como foi o batizado d'*O Pirralho*. O texto ridiculariza a sensibilidade local que atribui uma grande vocação ao *Pirralho* em circunstâncias ocasionais: "*O Pirralho* nasceu num sábado ao meio-dia. Os sinos tocavam, como todo sábado, ao meio-dia." Mas disso concluíram que o recém-nascido seria bispo porque quando um bispo chega os sinos tocam. Mais tarde lhe foi atribuída a vocação de poeta, porque "*O Pirralho*, com extravagante precocidade, rimou *Sobrinho* com *Biscoitinho*." Como o *Pirralho* afirma "seus puros instintos" irônicos, definidos como de "crila incorrigível, caçoador e risonho", desvalorizam-se "seus calmos precedentes"⁷.

Além dos instintos de piadista, o *Pirralho* parece desenvolver também a vocação literária, mas com uma sensibilidade meio *blasé* (reafirmando a proposta inicial de fazer troça com a sensibilidade local), atitude que provoca os risos de Mimi Aguglia e um comentário de Mascagni feito em tom pejorativo: "Bem me diziam que nesta terra se faz muita literatura..."

A atriz e o compositor italianos eram artistas importantes na época e, estando em São Paulo numa mesma ocasião, foram escolhidos pelo *Pirralho* para serem seus padrinhos⁸. Vale a pena destacar, ainda, um outro episódio do batizado. Já tendo como

⁶ O primeiro número d'*O Pirralho* é de 12 de agosto de 1911.

⁷ Podemos observar aqui uma certa coincidência com a biografia de Oswald, quando ele conta a João Condé que a sua fama de piadista provém da época em que, numa prova de corografia do ginásio São Bento, tendo que citar os portos de segunda ordem do sul ao norte do país e acostumado pelo professor a decorar a matéria, sem utilizar mapas, acaba por citar o Rio de Janeiro. O professor indigna-se. A Capital da República, porto de segunda ordem? Ao que Oswald responde "Senhor professor, entrei no porto do Rio de Janeiro para ir de barca a Niterói". "Daí por diante fiquei com fama de 'piador'". João Condé publica a sua conversa com Oswald no artigo "Missão em São Paulo ou o fracasso de uma expedição III" da coluna "Os Arquivos implacáveis de João Condé" do *Letras e Artes*, suplemento literário do jornal carioca *A Manhã*, de 22 de setembro de 1946. O episódio é lembrado ainda n'*Um Homem Sem Profissão*, pp. 50, 51 e 52 na edição da Globo de 1990 e no "Sol da meia-noite", pp. 81 e 82 do *Ponta de Lança* na edição da Globo de 1991.

⁸ Na coluna "Teatros e salões" do *Diário Popular*, coluna na qual Oswald iniciou seu trabalho como jornalista, relata-se a entrega, pelo Conservatório Dramático e Musical, de uma batuta "fabricada em madeira do Brasil, com incrustações de ouro e um rico brilhante" ao maestro durante uma récita artística ocorrida em 6 de agosto de 1911.

madrinha Mimi Aguglia e querendo arranjar um padrinho a altura, o *Pirralho* toma conhecimento da presença de Mascagni na cidade e pede a Gomes Cardim, então diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, posteriormente alvo de ironias e críticas da revista, que o leve até o músico:

Mestre Cardim disse ao *Pirralho* com gesto severo:

- Pois saiba, *Pirralho*, que o único amigo íntimo que Mascagni tem em S. Paulo, sou eu.

- Então o senhor me leva lá...

- Está bom, levo.

E pelo caminho iam conversando:

- Sabes, *Pirralho*, qual a causa oculta que trouxe Mascagni à América do Sul?

- Dar a Isabeau⁹ ...

- Não senhor.

- Então, ser padrinho do *Pirralho*.

- Não senhor.

- Então qual foi?

- Musicar a Yolanda, o meu poema.

- Mas isso é do mano.

- Foi modéstia minha, quem fez aquilo fui eu, quem faz a música é o Mascagni.

E continuaram a caminhar.

- Ele gostou muito, acrescentou mestre Cardim.

- De que?

- Da Yolanda!

- Ahn.

Esse episódio não chega a circunscrever Gomes Cardim numa posição de passadismo no meio artístico, como em outras oportunidades *O Pirralho* o fará, mas torna duvidosa a capacidade do “mestre” que quer angariar prestígio através da apropriação do trabalho alheio, e nos remete a um artigo bem posterior, publicado na *Revista de*

⁹ *Isabeau* foi apresentada no Brasil pela primeira vez em 5 de agosto de 1911, conforme notícia o *Diário Popular*, na coluna “Teatros e Salões”.

Antropofagia que descreve uma situação semelhante onde se torna mais explícita a posição criticada:

Os incompreendidos

O vate Menotti del Picchia e o soneteiro Francisco Villaespesa passaram o domingo passado em Santos num socegado regabofe passadista. Pudera! Menotti, forçado a aderir à ofensiva moderna, sem o que perderia a sua situação, insustentável com a xaropada do *Juca Mulato*, há muitos anos que não achava um seio irmão onde chorar a sua alexandrinice italo-mineira. Villaespesa caiu do céu. Foi uma farra!

- Que acha usted de la Poesia, Don Chiquito?

- E's eterna, Don Picchia!

- Que acha usted de estos terribles modernistas?

- Indibiduos peligrosos! Unos diábolos, Don Picchia! Precisamos dicer que ya aderimos!

- Ya lo sé! Ya lo sé! Don Chiquito!

- Me diga usted un sonetijo, Don Picchia!

Aí saiu inteirinha a Paixão, Angústia e Morte de Don João.

- Eso es del gran Junqueiro, Don Picchia!

- Nó es verdad, Don Chiquito! Fui yo que lo imbenté!

E recitou *As máscaras*.

- Eso es del gran Julio Dantas, Don Picchia!

- No es verdad, Don Chiquito! No es verdad!

Bagas de suor poético caíam das duas cabeças aureoladas. Despejaram-se ali mesmo, no caes, todas as asneiras metrificadas do vasto sequitel de cada um. Depois trocaram cálidos discursos.

- E aora Don Picchia?

- Aora... vamos a procurar nuestro ermano Martim-Fuentes para nos recitarmonos otra vez! Caramba!

E tomaram um bonde.

Guilherme da Torre de Marfim.¹⁰

¹⁰ Revista de Antropofagia in *Diário de São Paulo* de 24 abr 1929.

A ironia da situação, torna-se mais contundente no segundo texto, inclusive pela coroação dos dois poetas com um par de auréolas. A semelhança nos leva a acreditar que ambos tenham sido escritos por Oswald. Se o primeiro não é assinado, o segundo leva o ambíguo pseudônimo de *Guilherme da Torre de Marfim* - uma dupla referência a dois “passadistas confessos”. O pseudônimo aponta não só ao teórico espanhol das vanguardas Guillermo de Torre, autor de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925)¹¹, como também a Guilherme de Almeida. Porém a ambigüidade marcava os próprios vanguardistas. Se a ironia já despontava no Oswald dos anos 10, através da paródia em Annibale Scipione e da ridicularização da sensibilidade afetada do meio artístico/intelectual, como em *Uma História de Rei e de Rainha*¹², também podemos perceber, paradoxalmente, a manifestação do código literário em voga nos seus capítulos de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Fica marcada, então, a oscilação inicial do escritor, que experimenta estilos na sua criação. Devemos exaltar, ainda, que algumas das personagens e imagens criadas nesses primeiros esboços, ganham vida em trabalhos posteriores, ou seja, permanecem como idéia, para uma futura elaboração. Transcrevo, a seguir, o relato, não incluído nas Obras Completas de Oswald de Andrade.

Uma história de Rei e de Rainha

A Amadeu Amaral

Era uma vez, num país de lenda e de vida pletórica, que, por distração de Jeová, conservava em pleno século vinte, energias selvagens ao lado de decadências *up-to-date*... era uma vez, uma princesinha.

¹¹ Considerações a respeito do envolvimento de Guillermo de Torre com as vanguardas e o seu *Manifesto Ultraísta* ver o tópico “A pátria perdida pelo ultra” de Raúl Antelo em seu livro *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*, São Paulo, Hucitec, 1986, pp.17-24.

¹² Publicada na coluna “Lanterna Mágica” d’ *O Pirralho*, nº161 de 14 nov 1914.

A princesinha era morena, de grandes olhos negros, fina como uma haste de flor, esperta de temperamento e absurdamente aristocrata. Pelas longas horas do dia, recebia as amiguinhas no seu mole salão azul enfeitado de *chinezarias* extravagantes.

E falava dos últimos escândalos.

*

Um dia, teve também o seu.

Andava com a família em viagem de instrução como acontece também aos navios-escola.

E em Ostende, uma tarde, pela estação, contam que a mamã tinha a deixado adiantar-se bastante pelo braço viril de Oscar de Munster, quase um príncipe, comandante de lanceiros da guarda imperial.

E, por aquela pintura de praia, onde rodavam ciclistas ágeis e grupos de crianças seguidas de graves governantes recolhiam conchas, havendo bem no fundo a cumplicidade dum ocaso bonito - eles se tinham deixado ir.

E viera a chuva de surpresa, uma chuva incapaz de perturbar a serenidade da marinha, dir-se-ia feita apenas para convidá-los a voltarem abrigados pela elegante galeria que borda o mar.

*

E dizem que, naquela galeria de Ostende, já bem antes da guerra, o loiro comandante provara que o alemão de hoje é o mesmo germano dos tempos de Tácito, capaz de aterrar deliciosamente patrícias e princesas com inconveniências de deus bárbaro.

*

O fato é que a mamã, que por instinto de sogra, também se abrigara à galeria, voltou muito indignada para o hotel, com a princesinha amuada, pelo braço, e o guarda-chuva torcido no cabo.

E no dia seguinte, zarpou a real família para o seu país de lenda e de vida pletórica.

*

No país de lenda e de vida pletórica, governava então Balão I, rei em decadência, calvo e clownesco.

O povo amotinado já duas vezes chegara tumultuosamente até a escadaria do seu palácio, onde um troço de fiéis da guarda, desembainhando espadas e adagas, fizera recuar os mais decididos e mantivera o trono.

Reclamava-se a abdicação por jornais e *meetings* e choviam sobre o velho soberano os epigramas canalhas e as histórias bufas.

Mas o partido militar sustentava-o.

*

No primeiro baile da corte, foi apresentada a princesinha à Sua Magestade.

Já chegara a tão grande senhor a fama de tão graciosa vassala.

E disse ele risonho:

- Eu já conhecia muito a senhora de nome, agora fico conhecendo de vista também.

*

Dizem que a princesinha se encantou tanto daquele bonzo que falava sem o incômodo de se lhe dar corda, que, à saída do baile, teve crise de nervos porque a não deixaram levá-lo para casa onde queria por força colocá-lo em cima do piano.

*

E casaram-se meses depois.

*

Por todo o reino comentou-se a escolha de tão gentil princesa para mulher de tão desgracioso soberano.

Três coisas se disseram:

Que a princesinha era uma ingênua, uma criança, casara-se só para ter rei Balão em cima do piano.

Que a princesinha era uma ambiciosa, casara-se para ser rainha.

Que a princesinha era uma ultra refinada mulher, casara-se por amor ao bonzo.

Os que diziam isto da perversão da princesa eram jornalistas corrompidos, cheios de pó de arroz e de literatura doente.

*

E a impopularidade de rei Balão tocou o seu paroxismo.

A princesinha que todos amavam, agora andava por caricaturas e artigos nas mais ridículas e odiosas atitudes.

*

Entanto ela era rainha.

E, por cidades de verão, no seu país de lenda e de vida pletórica, passava em vestidos ligeiros, guiando *charrete*.

- *Yankee* a rainha! dizia a gente embasbacada.

*

Mas... não há mal que sempre dure nem história que não se acabe.

E como esta já vai longa, uma vez o motim popular tomou a gravidade duma insurreição.

Depois de dias tumultuosos que ficaram na história daquele país de lenda e de vida pletórica, uma manhã, rei Balão, enterrado num divã da sua sala de despachos, recebeu a visita impertinente de dois dos oficiais que chefiaram a revolução. Execrado pelo prestígio que dava ao mole monarca, o velho chefe do partido militar fora morto a tiros.

E rei Balão rendeu-se com armas e bagagens.

*

Pela noite, um carro sacudido ao galope largo de quatro cavalos, abalou em direção ao castelo real da montanha. Seguia-o em silêncio um esquadrão de lanceiros.

Era a proscrição dos soberanos decaídos.

Dizem que, pelo trajeto, rei Balão ia repetindo ao seu criado de confiança, que quase morrera de susto.

E raciocinava alto:

- Não brinca, a guilhotina... vai ele! Posso dizer nasci hoje outra vez.

A rainha, calada, envolvida num amplo mantô de pelúcia negra, imobilizava-se tragicamente no fundo da carruagem.

E chegaram.

*

E dizem que rei Balão, até o dia seguinte persistiu na monomania do seu susto:

- A guilhotina... vai ele!

*

A rainha, altiva demais para descer à indagação dessa horrível história que a lançara bruscamente do bulício faustoso dum trono para a ingrata solidão dum castelo de exílio, passou o dia todo enervada, encontrando na irrepreensível organização de criadagem e vida doméstica que lhe fora preparada, maior motivo para a sua aspereza de trato.

*

Quando veio a tarde ela subiu ao terraço do castelo. A paisagem ia em largos desenhos de colinas e florestas até o mar.

E lá, beirando a enseada serena, a metrópole, no ouro do ocaso tropical, erguia suas pontas de torres e suas cúpulas de templos e palácios.

*

Quedou-se ali a nostálgica rainha. De modo que a noite caindo, fora a descolorir o céu para opala, a diluir em verde escuro os reflexos do mar, a fazer mancha branca da longínqua cidade.

De forma tal, que quando a rainha acordou do seu sonho, havia grande lua, por terras, florestas e mar.

*

E dizem que ela cantou.

E que tão lindo foi o seu canto que se criou daí uma lenda de noiva morta que nas noites de lua, vinha enlouquecer os pastores da região com o mágico teclado da sua voz de sílfide¹³.

¹³ Perceba como essa lenda surgida do canto da rainha nos remete às lembranças de Oswald a respeito de sua primeira manifestação literária, quando copia a idéia de seu primo Paulo Inglês de Sousa. Paulo escreveu a

*

Mas isso é lenda. O certo é que a passagem dramática desta história se desenrolou na cozinha do castelo.

A rainha fôra verificar se tenras estavam as torradas que o seu real esposo costumava mergulhar e amolecer no chá das dez horas.

E o seu real esposo, vendo-a tão estranha naquela palidez passar toda de negro, acompanhou-a de mansinho, sustendo a custo a sua respiração escandalosa de asmático. Pé ante pé, com mímicas matreiras, acercou-se do decote de jaspe que ela, de costas, quedada para a chama do largo fogão, deixava ver por sob a fofa cabeleira negra. E ali... diante mesmo do cozinheiro chinês, pespegou-lhe uma beijoca na nuca...

*

Dizem que o mordomo do palácio no dia seguinte requisitou uma vassoura nova, tendo-se partido o cabo da que existia na real cozinha. O certo é que Sua Magestade, escoriado na calva, faleceu dias depois.

*

Sobre a sua morte, a princípio misteriosa, abriu-se inquérito, havendo certeza dela não ter sido natural.

E descobriu-se que assassinado o monarca não fôra, pois só duas pessoas poderiam ter cometido o crime: o cozinheiro chinês, um torto imprestável que não fôra admitido no serviço militar nem da China, e a meiga rainha - inverossímel!

O cozinheiro depôs que: Fu-ki-ona-gô-chi-karo-wut-otô-gô-oki.

E o juiz instrutor aparentando poliglotismo, declarou que aquilo queria dizer muito bom “suicídio” e mais “suicídio a cabo de vassoura”.

A rainha com a cor esmaecida das figuras do Beato Angélico, compareceu perante o aparelho da Justiça e concordou com tal versão.

*

De modo que rei Balão veio a ser para os biógrafos um rei nobre, um rei fera, que não podendo subsistir ao banimento, desarmado e vigiado de perto, se matou a cabo de vassoura.

Fizeram-lhe depois até a última frase em latim macarrônico:

- Ego cum vassoram in testibus escarreo in nemicos meos!

E ficou na História com o nome de Balão Furado.

respeito de uma moça que morreu de amor em São Vicente e voltava todas as noites. Essas lembranças são contadas no artigo “Missão em São Paulo ou o fracasso de uma expedição III” do *Letras e Artes*, cit., e em *Um Homem sem profissão*. cit., p. 25

À diferença das hesitações de Oswald de Andrade, o trabalho de Guilherme de Almeida nesta mesma época não está marcado por esse tipo de oscilação. Seus poemas identificam-se plenamente com o clima *fin-de-siècle* europeu, explorando os temas e imagens orientalizados, que a essas alturas, porém, já estavam desgastados, não possuindo mais o impacto de um mundo que se opunha ao ocidental como expressão do mágico e do fabuloso, dono, ao mesmo tempo, de uma noção de inesperado, indefinível e estranho. O mundo orientalizado que aparece em seus poemas chega a ser, até, o já estereotipado, o do modismo, do clichê, citado apenas como cenário que explora objetos exóticos¹⁴.

Analisemos o recurso. Em *Perfis Femininos*¹⁵, uma série de onze sonetos, onde se retratam mulheres de diversas nacionalidades, Guilherme de Almeida faz referências plásticas e cromáticas, através de cores locais, poetas, pintores, lendas e diversos símbolos já popularizados pelo *fin-de siècle* europeu. Transcrevo a seguir, a título informativo, os onze sonetos, esparsos, de Guilherme de Almeida.

I
A ITALIANA

Branca Madona, celestial beleza
pálida Laura, Beatriz amante!
Quanto César, nas pompas da grandeza,
sacrificou-lhe a púrpura arrogante!

Há no seu coração toda a pureza
do céu napolitano; no semblante,
a palidez da lua de Veneza;
na voz, os versos divinais do Dante!

II
A ALEMÃ

Loira *edelweiss* beijada pelo Reno
à sombra de ciprestes solitários;
traz refletida no seu rosto ameno
a candidez gelada dos sudários.

Grandes, ingênuos, de azul sereno,
seus olhos são dois vivos relicários
em que se repercute o doce treno
do *lied* dos *nibelungen* legendários...

¹⁴ Sobre a influência do orientalismo na literatura européia ver LITVAK, Lili - *El jardín de Aláh*. Granada, Don Quixote, s/d. e *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch, 1979. Sobre o oriente como imagem inventada pelo ocidente ver SAID - *Orientalismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

¹⁵ Publicados n' *O Pirralho* entre os números de novembro de 1914 e janeiro de 1915.

Mas o que nela existe de indizível,
um não sei que de santo e de intangível,
disse-o em cores um pincel divino.

- Pois nela se resume e nela se habita
a mesma vida intensa que palpita
nas telas magistrais de Perugino!

III A INGLESA

Lânguida filha de Albion, tem finas
e brancas mãos; a face cor-de-rosa;
é loira; o azul do céu trás nas retinas;
pouco loquaz, fleugmática e nervosa.

Seu corpo, de serpente venenosa,
tem a atração das libras esterlinas;
fria... e, na própria rigidez, formosa
como o nevoeiro das manhãs londrinas...

Não se move, não ri e o seu olhar
tem dois gelados raios de luar;
nele sua alma inteira se reflete.

Ninguém, ao vê-la, em lhe sorrir se atreve;
é fria... mas é fria como a neve
que ao primeiro calor já se derrete!

V A PORTUGUESA

É trigueira a cachopa, apetitosa,
ancas roliças, formas sensuais;
a sua voz parece uma estrondosa
gargalhada de um bando de pardais...

Faz lembrar a branca Margarida
e a loira Dorotéia comprimida
no veludinho do corpete.

- Ela traduz o mesmo pensamento,
a mesma vida, o mesmo sentimento
das canções melancólicas do Goethe!

IV A JAPONESA

Envolta em tantas sedas baralhadas,
adeja o leque e passa farfalhante...
Crisântemo que abriu nas alvoradas
das amarelas bandas do Levante!

Pés pequeninos, formas delicadas,
olhar oblíquo, vivo e provocante;
- ei-la, sentada em fofas almofadas,
num quiosque leve, exótico e elegante...

E a Gueixa, a flor mimosa de Tóquio,
assim vestida num quimono esguio,
toda de seda e marfim, vaidosa e ufana,

Sorvendo o chá que tanto lhe apetece,
- essa filha do Sol até parece
um raro bibelô de porcelana...

VI A RUSSA

Flor do Cáucaso - a terra misteriosa
do negro despotismo - o seu olhar
reflete a luz cambiante e esplendorosa
das auroras boreais... Serva do Czar

De argolões nas orelhas, buliçosa,
rubra como a papoula dos trigais,
- é de vê-la tão fresca, tão viçosa,
a namorar em festas d'arraiais...

E seu amor então? - Todo pureza,
todo poesia e todo singeleza...
Se algum soloio audaz a quer beijar,

Córa, fuge e, de longe, lhe sorri
brandando: "Homem de Deus! Tem mão em ti,
que isto não vai assim tão a matar!"

VII A JUDIA

Rosa de Jericó, branca açucena,
do Carmelo nas faldas altaneiras!
Como cedros do Líbano é serena,
trecalam nardos as suas cabeleiras...

No rosto estampa o alvor da Madalena;
seu beijo é como o fruto das figueiras;
tem na voz a melíflua cantilena
da brisa a farfalhar nas oliveiras...

Seu pranto é salutar ao coração
como as mágicas águas do Jordão...
E o seu amor tão puro e ilimitado,

que a gente, sem querer, logo a compara
à tal mulher a quem Jesus perdoara,
porque ela havia por demais amado!

branca e delgada, passa vaporosa
como as trikas na steppe a deslizar;
na voz, traduz a música nervosa
do Volga, em seu gelado marulhar...

Vivendo embora lá entre esses flancos
em que se aninham lerdos ursos brancos,
que fogo e que calor seu peito encerra!

Certo, o seu coração, lançando um dia
nesse torrão glacial, derreteria
as montanhas de gelo de tal terra!

VIII A ORIENTAL

Mulher sensual, lasciva, sedutora,
que faz sonhar e que embriaga até
como a espiral de fumo inebriadora
que se evola de um *narghilé*.

A sua boca menos tentadora
que o néctar de uma tâmara não é;
no olhar tem a magia promissora
do paraíso ideal de Mahomé.

É de vê-la bailar ante o Sultão
- austero como as normas do Al-Korão,
nos seus cismares graves e profundos. -

Toda a se contorcer, recua, avança,
elástica e ligeira; e gira e dança
bamboleando seus quadrís rotundos...

IX
A ESPANHOLA

Flor Morena de graça, alma casquilha
das *rondallas* de amor, guapa espanhola.
Morde um cravo e, entre as franjas da mantilha,
requebra no *salero* e na *manola*.

Beija - e seus beijos como a castanhola
estalam, matam como a mancenilha;
fala - e dir-se-ia o resmungar da viola
nas luarentas noites de sevilha...

A todos ama dentre o rapazio;
Convida a todos para um desafio...
Mas ai! daquele que se aventurar

quando ele brada: "foge, cavalheiro;
que o meu amor é campeão toureiro,
ele tem farpas que te vão matar"!...

XI
A BRASILEIRA

Patrícia minha, não te esqueço, não!
Bela, gentil, romântica trigueira!
Palpita no teu grande coração
a poesia da terra brasileira!

Trazes no talhe a graça da palmeira;
nalma, a grandeza virgem do sertão;
nos olhos a poesia feiticeira
das nossas longas noites de São João!

Tens no amor a nobreza de Iracema,
o heroísmo de Lindóia e de Moema
que te arrebatou às raias da loucura!

X
A CIGANA

Mulher sem pátria, bela e desgraçada;
sem Deus nem ideal, boêmia vadia!
Olhos maus, formas rudes, têm bronzada,
a cabeleira negra e luzidia...

Deitando as cartas chama a rapaziada,
e a buena-dicha a todos anuncia;
depois, rufa o pandeiro e, esfarrapada,
Vertiginosamente rodopia...

Essa pobre cigana aventureira
que vaga pelo mundo a vida inteira,
dos ocasos aos áureos rosiclères;

que, se a todos despreza, a todos ama,
- quem quer que a veja assim logo a proclama
a síntese de todas as mulheres!

Esposa...filha...mãe... - terna e singela - ,
és como o Amor, supremamente bela,
Como a verdade eternamente pura!

Como vemos, o poeta utiliza com abundância, por exemplo, a imagem das flores, que tanto podem ser portadoras de exotismo (crisântemo, pelo encanto oriental), como de erotismo ou pureza (açucena). Comparecem ainda a figura ambivalente da mulher-serpente, que mescla o prazer ao sofrimento. Beatriz, a musa de Dante, e a pecadora Madalena, perdoada por Cristo. Nos remete a Salomé, na oriental que dança sensualmente diante do Sultão. Retrata, nessas mulheres estrangeiras, e também na brasileira, o raro ou o singular, mas parece buscar, no entanto, a essência feminina (“a síntese de todas as mulheres”, como diz a respeito da cigana) e, invariavelmente esboça o mito da mulher que domina o homem com seu poder erótico, mesmo que este seja intangível.

O orientalismo que aparece em alguns desses poemas vem apenas através de alguns objetos, assim como no conto, publicado em parceria com Ignacio Ferreira (o Ferrignac), *Quando os limoeiros refluírem...*, onde o exotismo ajuda a dar um novo colorido ao cenário.

Além dos objetos evocados, como a paisagem exaustiva, o chá, cabaias de seda com cegonhas, dragões de papel, o perfume de pa-ko, etc., utiliza-se também da associação da primavera com o amor, no conto, o casamento. Esta associação ainda nos aparece através de um sonho premonitor, que acaba por não se concretizar. Nesse cenário destaca-se um tema semelhante, aliás, ao das recém-escritas peças em francês: Tung-Tchi-Fu, um mandarim letrado de grande sabedoria, apaixona-se pela mais linda virgem da

Confraria do Lyrio d'Oiro que lhe dá falsas esperanças. O que nos remete à dominação feminina esboçada nos *Perfís*.

Mas não é esta a única ocorrência do orientalismo no poeta. Em muitas outras ocasiões Guilherme de Almeida desenvolve a temática oriental com maior densidade de atmosfera, como em *A Morte*, seu primeiro soneto¹⁶. Aí evoca-se a figura misteriosa e antitética da esfinge, que aparece como a alma do tempo. Apesar da esfinge a que se refere o poeta ser a que propõe enigmas aos viajantes, sob a pena de matá-los, se o enigma não for decifrado, não podemos deixar de reportar-nos, num primeiro momento, aos sítios arqueológicos em plena moda no início do século, e assim nos voltarmos para uma observação a respeito das ruínas feita por Diderot e lembrada por Lili Litvak, que a complementa: “‘la ruina hace soñar menos en lo que fue, que en lo que será o más bien en lo que ya no será más’. Es decir, no sólo es memoria sino anticipación.”¹⁷ A figura alude, por si só, a um determinismo onde se estabelecem a fatalidade e a predestinação, que no entanto, no poema de Guilherme de Almeida, transcendem para além do mundo material, numa promessa de conforto final. Essa mesma idéia de determinismo percorre a *História de um kandjar*¹⁸, poema dedicado a Oswald de Andrade. Valho-me mais uma vez do recurso à transcrição por se tratar de material inédito:

Historia de um kandjar

(Ao Oswald de Andrade)

De uma panóplia turca, onde a doca otomana
sobre o gume tenaz de um Jambiyah se curva,

¹⁶ O soneto foi escrito em 1914 no Colégio Diocesano de Pouso Alegre, Minas, conforme nos informa o *Letras e Artes*, cit., onde o poema é publicado. *A Morte* é publicada ainda em *Simplicidade*(1929), uma coletânea de poemas escritos por Guilherme entre 1910 e 1916, e também em *Os sonetos de Guilherme de Almeida*.

¹⁷ LITVAK, Lili - *El jardín de Aláh*. cit., p.54.

¹⁸ Poema de Guilherme de Almeida publicado n' *O Pirralho* n°185, de 1 de maio de 1915.

entre a adaga, a alabarda, o alfange, a partasana,
pende um velho kandjar de lamina recurva.

De há tempos que ali está, que ele sonha, pasmado,
no sono do presente, o sonho do passado,
revendo o que já fez.

Mas contam que uma vez
veio acordá-lo o eunuco, um negro que vivia,
longe do seu país,
da lembrança cruel do que ele fôra
um dia.

E o negro era infeliz
como o kandjar, talvez...

Tomou-o em suas mãos e ali, sobre a va-
randa
do palácio oriental,
ao vigilante olhar dos servos do vizir,
começou a polir
a lâmina nefanda
do terrível punhal.

Era ao maghreb. O dia desmaiava
no silêncio das cousas infinitas.
A multidão piedosa descalçava
as sandálias no pátio das mesquitas.
No céu cor de açafão nuvens voavam
e em pétalas vermelhas se esfolhavam
como sobre mosaicos e tapetes
morrem cravos de Smyrna e rosas de Bagdá.
Allah cismava, Allah velava os seus, Allah
abria sobre a terra os olhos protetores...

E lá dos minaretes
a prece gutural do Muezzin rompia,
em ais desoladores,
a indolência oriental da tarde que morria
no asiático esplendor de luzes e de cores!

E o pobre negro, ofegante,
polia com lentidão
a tal lâmina cortante
como o Al-Sirât do Korão.

E a medida que a polia
e que a ferrugem saía,
na folha de aço fatal
o eunuco viu refletido
todo o romance vivido
pelo histórico punhal.

Crimes de amor, homicídios,
combates, duelos, suicídios,
surgiam à proporção
que se tornava brilhante
a tal lâmina cortante
como o Al-Sirât do Korão.

E o escravo, imóvel, perplexo
muda estátua de azeviche,
contempla o estranho reflexo,
como num sonho de haxixe.

Vê a manhã de sol em que o kandjar nascêra
das mãos de um alfageme;
depois, alguém que o rouba... E a noite cor de cera...
E o vulto que não treme,
que avança, e fere, e mata o velho armeiro, e some
na vaga escuridão,
para saciar a sede e mitigar a fome
com três gotas de sangue e uma côdea de pão.

Vê depois o punhal no seio farto e belo
da escrava de um sultão.
Ela cisma, adejando o explêndido flabelo

de plumas de avestruz e folhas de lodão.
O califa adormece; ela vigia. E quando,
 num trêmulo pavor,
 vai perpetrar o crime, o flabelo tombando
 desperta o seu senhor.
Lutam, ferem-se... E o rei, que inda é
forte e valente,
 toma o kandjar e o crava.
desesperadamente, alucinadamente,
 no coração da escrava!

Vê surgir um jardim fantástico e virente
(policroma visão de algum caleidoscópio)
circundando um harém de pórfito do Oriente,
que um grão-vizir sonhasse embriagado de ópio...

Passeia, calma e branca, a lânguida Djanira
 E, num caramanchão,
roda, solenemente, ao pôr do sol que expira,
a cauda aberta em leque, um lúbrico pavão.
E a sultana o namora... E alguém que a espreita, em ciúmes,
 de um rendado portal,

faz reluzir na mão a folha de dois gumes
 do nefando punhal...
E chega sorrateiro... Um grito... E pelo solo
 Djanira rola exangue...
E o colar de rubis que lhe adornava o colo
se liquefaz em sangue...

Agora, é um turbilhão de poesia e de albornozes
que vai deserto afora...
Corcéis a relinchar, ruidosos e velozes,
picados pela espora.
“Allah seja louvado!” E a cavalgada infrene
de intrépidos ghuzzats,
na solidão solene

do deserto sem fim, quebra o silêncio e a paz
dos oásis sonolentos
que se espreguiçam mais, torcidos pelos ventos...

E vão, em nuvens de areia,
devastando cada aldeia,
cada caravansará,
a uma terra longe e quieta
levar a voz do Profeta
e o nome santo de Allah.

Vai na frente um cavaleiro,
brandindo, forte e agoireiro,
o tristíssimo punhal.
Eis chegam ao seu destino
e, ao fulgor do sol a pino,
reluz o aço fatal.

E, debruçado sobre a folha fina,
como sobre uma linfa cristalina,
no terraço oriental,
o negro que a polia reconhece,
na paisagem que aos poucos aparece,
o seu país natal...

Bem se recorda: - Ele era inda pequeno
quando partiu desse torrão ameno,
escravo de um vizir.
Fita melhor a arma e, espavorido,
abre sobre ela o olhar descomedido;
põe-se a chorar e a rir...

Vê uma choça humilde, ressaíndo
de um fundo verde, ao pé de um tamarindo
e de um rio sem fim
que ondeia, e canta, e foge pela mata,
como uma naja trêmula de prata...

Sua casa era assim...

Súbito rompe, à frente da palhota,
a alcatéia voraz que estruge e trota
e o sinistro adejar
de albornózes ao vento e mil espadas
que brilham sob o sol sempre guiadas
pelo rijo kandjar.

Uma nuvem de poeira e de fumaça
envolve tudo e sobe... E se adelgaça
algum tempo depois
para mostrar a choça derrubada
e os guerreiros que vão, em debandada,
trotando dois a dois...

E o escravo, imóvel, perplexo,
muda estátua de azeviche,
contempla o estranho reflexo,
como num sonho de haxixe...

Ele sente, exilado, a vaga nostalgia
da terra em que nasceu, das rústicas choupanas,
da lua de marfim que tanto lhe sorria
na morna solidão das noites africanas...

E se lembra da fuga em louca debandada;
do ghuzzat que o levou, feroz como um chacal;
da mãe que pereceu na choça devastada;
do pai que sucumbiu na ponta do punhal...

E, enquanto o negro chora e cisma tristemente,
por detrás de um zimbório extravagante aponta,
delgado e pensativo, o tímido crescente,
como para escutar o que o kandjar lhe conta...

*

Quando, pela alvorada, a voz cansada e lenta

do Muezzin dobrou na cúpula infinita,
e a cidade entreabriu os olhos, sonolenta,
e o sol beijou de leve a torre da mesquita,

- ao mole bocejar da madrugada fria,
numa poça de sangue, o negro inda dormia...

*

Hoje, nessa panóplia, onde a doca otomana
sobre o gume tenaz de um jambiyah se curva,
entre a adaga, a alabarda, o alfange, a partasana,
dorme o velho kandjar de lâmina recurva...

Aqui a fatalidade e a predestinação também já estão marcadas na figura central da história, o punhal de lâmina recurva que “sonha, pasmado,/ no sono do presente, o sonho do passado,/ revendo o que já fez.” Assim como a esfinge, o kandjar é, além de memória, antecipação. E se a morte do eunuco, que limpava a lâmina do punhal, representa, de uma certa forma, um conforto para o escravo infeliz, não o é, certamente, para o kandjar que, ao contrário da esfinge, não se compraz com a dor que provoca.

É interessante notar como alguns aspectos despertados por esse orientalismo vão percorrer também algumas obras de Oswald de Andrade (ou as peças em conjunto), desde a simples presença das *chinoiseries* que compõem a decoração da casa da princesinha em *Uma História de Rei e de Rainha*¹⁹ e dos cômodos de Natália em *Leur*

¹⁹ Se bem que neste conto Oswald ironiza a reabilitação da lenda pela temática oriental. (Sobre a reabilitação da lenda pela temática oriental ver LITVAK, Lili “El triunfo de lo irracional” in *El jardín de Aláh*. cit.) Depois de dizer que a história se passa num país de lenda e repeti-lo inúmeras vezes, ele conta que a rainha acordou de um sonho e, sob uma paisagem exuberante, cantou tão lindamente que criou-se daí uma lenda de noiva morta que vinha enlouquecer os pastores durante a noite. É então que se diz: “Mas isso é lenda. O certo é que a passagem dramática desta história se desenrolou na cozinha do castelo.”

Primeiro o autor afirma que tudo se passa num país de lenda, depois ele diz, de um pequeno acontecimento, que “isso é lenda”, como quem diz: isso é uma tolice. Na verdade o que ele afirma é que toda a história é uma tolice. Ele desacredita a seriedade do que está narrando que, realmente, daí para frente, assume deliberadamente a ridicularização da história, o que já se percebe na frase seguinte: “O certo é que a passagem dramática desta história se desenrolou na cozinha do castelo”, porque a cozinha não é o lugar mais adequado para uma passagem dramática, principalmente se ela for o clímax de uma história de rei e de

Âme, ou a presença de uma misteriosa oriental que dança divinamente em *Mon coeur balance*, até alguma coisa do clima de fatalidade (onde um poder superior parece conduzir os acontecimentos por caminhos já calculados) e da sedutora histérica (misteriosa, inacessível, de uma sedução diabólica que leva os homens à perdição). Esse parece ser o valor recorrente do exotismo e, embora um tanto diluído, ele pode ser percebido não só nas duas peças em francês, como também em *Alma* e *A estrela de Absinto*.

As oscilações de um e outro em relação ao orientalismo não ilustram apenas a pungência de um dado de época, de um “clima”. Vão além de uma comum e compartilhada estrutura de sentimentos. Apontam, isso sim, a certa historicidade do próprio processo de escritura. Em outras palavras, em busca de um estilo específico e intransferível, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida mostram que a maneira deles nada mais é do que a dobra de uma matéria própria, fazendo com que, não raro, elementos de uma primeira fase ainda embrionária de suas trajetórias artísticas, sejam reencontrados - variados, transformados, modulados - em criações da fase adulta. É o caso de *O crime do Café Cardinal*²⁰ que pode ser lido como um hipotexto de *Appassionata*.

rainha. O autor contrapõe o cenário no qual costumam se desenvolver as lendas, ao do cotidiano, onde se presume que se desenvolvam os acontecimentos “reais”. No entanto ele está nos contando uma história passada em um país de lenda.

O desenrolar dos acontecimentos finais vão de encontro com a impressão inicial da ridicularização deliberada, e como figura chave desse desfecho, temos um cozinheiro chinês, que é caracterizado como “um torto imprestável que não fora admitido no serviço militar nem da China”, e que depõe no inquérito policial, feito para investigar a morte do Rei, que “Fu-ki-ona-gô-chi-karo-wut-otô-gô-oki”. A comicidade do depoimento do cozinheiro, única pessoa capaz de esclarecer como aconteceu a morte do rei “escoriado na calva”, está justamente na evocação do mistério numa hora desapropriada, mas que um juiz que aparenta políglotismo vem desvendar finalmente: “aquilo queria dizer muito bom ‘suicídio’ e mais ‘suicídio a cabo de vassoura’”! Podemos notar ainda que, assim como nas duas peças as atitudes das mulheres espelham o comportamento da mãe (No caso de Natália, é espelhado na filha), o assassinato cometido pela princesa com o cabo de uma vassoura tem o antecedente da mãe, que entorta o cabo do guarda-chuva no comandante alemão por ter sido atrevido.

²⁰ Publicado por Ignacio Ferreira e Guilherme de Almeida em *A Vida Moderna* n°238 de 9 mar 1916.

O crime do Café Cardinal

Aquele inverno findava.

Ricardo, com um resto de havana entre os dentes, errava sem destino ao longo dos grandes *boulevards*. Insensivelmente lembrava-se de Maria-Helena, dos seus claros olhos de escrava, dos seus trinta e dois esplêndidos anos.

Paris, àquela hora, acordava preguiçosa, cansada, como uma bacante pagã depois de uma longa noite de vício.

Um regimento passou.

Maria-Helena não lhe saía do cérebro. E ele devia levá-la por aquela desolação paralela do *boulevard* e sob aquelas árvores desfolhadas e pardas, largamente pintada na sua imaginação, tal como a pusera, viva e soberba, numa tela inacabada que animava agora a solidão boêmia do seu *atelier* da *rue Bagneux*.

Ah! Aquele dia de neve em que ela, o seu modelo, subira com medo, toda envolta em peles, à mansarda do pintor! E *posara* ao lado do *poète* duas longas horas... Como ele se lembrava! Quanto ele queria ter prolongado aquele descanso suave entre duas *poses*, a doce intimidade daquele almoço ligeiro com fiambres e biscoitos!

E Ricardo, na desanimação da madrugada fria, pensava, arrepiado:

- *Qu'il est facile d'être heureux, mon Dieu!*

Soprava uma aragem glacial. Operários de *casquette* e mãos nos bolsos, caminhavam apressados, entre a neblina da alvorada. Apagavam-se sonolentemente os combustores de gás.

De mãos nas costas, Ricardo filosofava no sempiterno prestígio da mulher na vida de um artista, nos destinos da humanidade... E, rompendo gloriosamente a densa treva do passado, surgiam, magníficas, na sua imaginação, a erótica Cleópatra, a frívola Pompadour, a deliciosa Diane de Poitiers...

- Ó Ricardo!

- Ó Henrique!

- Vem depressa daí, homem!

- Mas que há?

- No *Café Cardinal*... Anda! Um crime! Um horror!

E Henrique, trêmulo, arrastava pelo braço o surpreso pintor. Era um moço alvo e grande, conterrâneo de Ricardo e com ele trocara a província, o sossego saudável de uma aldeiazinha no Périgord, os verdes vinhedos na encosta macia dos morros, pela boemia dos *ateliers* parisienses, pelo asfalto, pelas folhas de Montmartre.

Ofegante, atirando as pernas magras, Henrique corria pelo passeio, seguido de Ricardo que, a grandes passadas, rebolando-se, gania desesperado:

- Mas que há, filho? Que há?

A Maria-Helena... a que *posou* como Beatriz para Jeannot! A Maria-Helena Lupetska... a russa... - respondia Henrique, sem fôlego, no forte desvario que o desnorteava.

No *Cardinal*, os dois amigos dificilmente conseguiram romper a densa multidão. Um grosso cordão de *gendarmes* fechava as largas portas do café. Um comissário de polícia, de facha tricolor, com uma barbinha esquisita a Francisco I, gingando e aos gritos, recomendava “calma aos cidadãos”!

Recostado ao *comptoir*, lívido, com o olhar perdido na multidão matinal e curiosa, Jeannot, o belo Jeannot, suava e tremia dentro das suas fartas pantalonas de veludo negro.

Dois policiais vermelhos sustinham-no bufando e gaguejando sob as bigodeiras pretas. No chão um revólver fumegava ainda, como um animal perigoso que resfolegasse depois de uma façanha de sangue. O cristal da entrada estava quebrado em forma de aranha: com um pequeno orifício redondo donde partiam, como antenas, rachaduras tortas e incoerentes. E bem ao fundo, na claridade triste de uma lâmpada elétrica ainda acesa, Maria-Helena, morta, com seu regalo de raposa loira banhado em sangue, numa atitude magnífica de tragédia antiga, debruçava o busto perfeito sobre o mármore frio de uma mesa.

Ricardo, a princípio, apoiado ao seu amigo, não pudera compreender toda aquela desoladora cena. Sentia-se petrificado, chumbado ao solo, numa imobilidade de assombro estúpido. Seu olhar imbecil pousava alternativamente no cadáver de Maria-Helena e em Jeannot que martirizava entre os dedos o seu gorro de veludilho. Polícias evacuavam o interior do café. O pintor, amparado por Henrique e por um rapaz baixo de buço loiro, conseguira, como um sonâmbulo, arrastar-se até a rua. E aí, enquanto esperavam o lento *autobus* que vagorosamente surgiu ao longe, na extremidade do *boulevard*, o moço baixo, de buço loiro, explicava a ambos, arrepiado de emoção, a lamentável tragédia:

- Crime passionnal - resumiu ele recortando as sílabas - álcool, ciúmes e “zás”! O tipozinho! De resto, trabalho limpo... - declarava sorrindo e esfregando, aterrado, as mãos.

Era já dia. Uma chuvinha enervante escorria dum céu pardo e triste. Na janela do prédio fronteiro, uma criada ruiva que batia um tapete encarnado, pasmava para a gente que saía do café.

- Eu sabia que Jeannot a amava. Ela o temia. No entanto, parece um sonho. Ainda ontem ela me *posou* durante duas horas - suspirou Ricardo levantando a gola do seu casaco.

- E agora - disse Henrique - dificilmente poderás terminar o teu quadro.

O pintor não respondeu. E os três, pensativos, saltaram para o grande *autobus* que rolou pesado sob a chuvinha enervante que, silenciosa escorria daquele céu pardo e triste.

No seu quarto andar da *rue Bagneux*, Ricardo, sentado num tamborete, a cabeça esquecida entre as mãos magras, dolorosamente cismava. Na sua frente, a grande janela larga e baixa emoldurava uma visão desconsolante de inverno parisiense. Aquele baralho de telhados cinzentos, com chaminés pretas e tortas, aquele eterno assobiar das ventoinhas de

ferro, o ruído da cidade e da vida que subia, abatido e triste - tudo aquilo se arrastava, desolado e lento, pela imaginação febril do alucinado artista.

A um canto, no cavalete de pinho, a sua “Sulamitas” - a sua doirada esperança para o futuro *Salon* - ria ironicamente o seu riso bíblico de tentação e luxúria. A tela, em que a cabeça gloriosa surgia inacabada ainda e despreocupadamente marcada a *fusain*, parecia esperar, impaciente, mais uma *pose*, uma só, daquela Maria-Helena d’olhos claros de escrava.

Num alto vaso de cristal, sobre a velha mesa de canela atulhada de tubos de tinta, pincéis, frascos e *croquis*, morria enternecidamente um pobre cravo rubro, esquecido por Maria-Helena no derradeiro dia de *pose*.

Todo aquele *atelier* estava cheio dela, assim como por toda a antigüidade bíblica ecoam apaixonadamente os suspiros amorosos da outra Sulamita - a Rainha de Sabá.

Sete horas cantaram, sentidas e roucas, no pêndulo cismador. Pelo grande janelão Ricardo via a tarde morrer na abandonada fadiga dum áspero dia de luta. Na rua, as carruagens rolavam cansadas e lentas. O *atelier* escurecia-se numa penumbra indecisa de luz lunar e fluida. E ao fundo, no alto tablado onde *posara* Helena, Ricardo, desvairado, sentia soluçar a Saudade, a grande alma triste do passado...

Havia rubores de fim de inverno pelo céu. Depois, tudo se esbateu, manso e manso, na noite lívida de março. Nos telhados, sob o janelão, as ventoinhas assobiavam mais. Ricardo cerrou as vidraças doloridamente, como se cerra uma mocidade infeliz para o único e derradeiro sonho... Agitado, mas com trejeitos vagarosos e tontos, acendeu o candieiro meditativo sobre a mesa de canela. contemplou um momento a “Sulamitas”: sentiu desejos de beijá-la, beijá-la muito, com loucura. Depois, enfureceu-se, quis rasgá-la, estraçalhá-la, matá-la uma segunda vez. Olhou-a mais e mais nos olhos e na boca; enterneceu-se, ajoelhou-se: quis beijá-la na testa... Mas, de repente, erguendo-se, vestiu o paletó, enrolou ao pescoço uma tira de malha de lã e precipitou-se desvairadamente pela escada estreita e sonora...

Ricardo vagava sem rumo pelos nevróticos *boulevards*. Globos de luz, nos *bars* e nos *magasins*, jorravam vivamente claridades fortes e leitosas. Grupos garrulos de *midinettes* gargalhavam sob os arvoredos. Paris nervosamente se agitava, naquele fim de *saison*, para as deprevações supremas do vício, da boemia e do amor.

E Ricardo ia buscando, sempre sem rumo, naquela longa sucessão de luzes, um grande destino de sombra. Às vezes da porta de um café, a lufada fresca duma valsa feliz enchia-lhe de desespero a alma despovoadas. Outras vezes, um riso quente de álcool feria-lhe o ouvido, como um estalido macabro d’ossos. E ele ia se arrastando assim desvairadamente, até que um jorro mais forte de luz atravessou-lhe o caminho e iluminou-lhe a alma. Num grande cristal claro ele leu em letras de sangue: *Café Cardinal*.

Ricardo entrou. Nesse momento a orquestra atacava a langorosa tristeza de um abemolado tango argentino. Ricardo sentiu evolir-se daquela música toda a suave melancolia dos pampas sem fim. E amarguradamente recordou que uma noite, quando a orquestra soluçava aquela melodia singular, ele e Helena, numa idêntica emoção, ali viveram felizes o instante de uma hora. Junto à mesma mesa onde Helena morrera, Ricardo sentou-se. Pediu uma *verte*, cinco, sete... E quando três incríveis figurinos do Poiret despiram, na nevrose do *Cardinal*, seus fabulosos *manteaux* de *skunks*, Ricardo, bêbado, debruçava-se abandonadamente sobre o mármore frio, naquela mesma atitude de tragédia antiga em que morrera Helena.

Na alentadora esperança de terminar a tela amorosamente começada, o pintor errou por essa Paris de amor e de sonho, em busca de um modelo que lembrasse palidamente a Maria-Helena fatal.

Farejou debalde velas escuras e tristes mansardas; inutilmente peregrinou pela Paris sórdida d'além muros.

Uma noite depois de fatigante jornada, num derradeiro e supremo desengano, Ricardo, sedento de destruição, estraçalhou colericamente a tela. Depois, atirando-se, desfigurado, sobre a larga otomana, consoladoramente chorou...

Fora, por detrás do denso e escuro casario, subia, desapontada, uma grande lua triste de lenda.

Aquele inverno findara.

O tom singular que se propõe no conto desloca-se do exotismo oriental para a boemia parisiense, evocando-se o primeiro, no entanto, para reforçar essa singularidade. Tal efeito provém de elementos como o tango, os modelos de Poiret e a russa Maria-Helena, que se, de um lado, fazem referência ao mundanismo *up-to-date* europeu, de outro, marcam o clima exótico e misterioso, mesmo que tenha mudado de referencial. Esses elementos inter-relacionam-se também, como modernos e exóticos que são²¹. Maria-

²¹ Nicolau Sevcenko faz a seguinte observação a respeito de uma das novas concepções que o termo moderno vem designar no início do século: "(...) Ela [a palavra moderno] introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro. Reconstruções históricas das primeiras civilizações orientais, estrelando a diva Theda Bara, no cinema, a mais tecnológica das artes, são apresentadas ao mesmo tempo como 'exóticas e modernas'. Modernas porque exóticas e exóticas porque modernas: escavações arqueológicas, turismo,

Helena, por exemplo, comparece como a misteriosa escrava, cujo mistério reside no fato dela ser o tema central da narrativa mas aparecer-nos somente através de lembranças das demais personagens, ou na sua morte em “atitude magnífica”, personificando a fantasia de abolição de tempo e de espaço, porque morre em atitude de tragédia antiga num café boêmio de Montmartre. Ela representa também o impacto que a arte russa causou na Europa, principalmente através dos balés de Diaghilev, que já se apresentavam na Europa em 1908; e de Nijinski, que tendo dançado a *Sagração da Primavera* de Stravinski em 1913 no Ópera de Paris, vai dominar todo o mundo da dança nessa mesma década. Além, é claro, da presença de inúmeros artistas russos que foram viver em Paris²², entre os quais Sonia Delaunay. Essa presença russa é captada por Anita Malfatti que a expressa na *Estudante Russa*, que faz parte da sua exposição de 1917 em São Paulo. A lembrança destes artistas não é gratuita já que muitos deles, por sua vez, também vão buscar o elemento exótico no oriente, um outro oriente, o Egito que inspirou o coreógrafo Diaghilev em “Cleópatra” em 1918 e mais tarde “Aida”, tendo Sonia Delaunay contribuído com os modelos das apresentações. Ressaltemos ainda que em 1913, com o tango recém-importado da Argentina, ele tornou-se a música que o casal Delaunay mais apreciava para dançar, pela sensualidade que denotava. Sonia Delaunay, inclusive, confeccionou um vestido simultâneo com o qual ia dançar o tango no *Bal Bullier*. O tango, que é tocado no Café Cardinal, é outro elemento moderno, porque exótico e ousado. Ousado pela sensualidade e por sua origem, que provocou tanta polêmica entre religiosos e moralistas

imagens foto e cinematográficas, fantasias de abolição do espaço e do tempo, só artificialmente podem ser separadas nas imaginações modernas, formadas pelas novas tecnologias de comunicação.” in *Orfeu extático na metrópole*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 228.

²² COHEN, no capítulo “*L'Esprit Nouveau et la Russie*”, do seu *Le Corbusier et La mystique de l'URSS*, (Bruxelas, Pierre Mardaga, 1987) cita Larionov e Gontcharova, entre outros, e chega mesmo a falar de uma “colônia” de artistas russos que imigraram para Paris.

na sua aceitação pela sociedade. E exótico, como já bem o notou Blas Matamoro em *La ciudad del tango*:

En París, por la época, está de moda exaltar a ciertas criaturas venidas desde los arrabales del planeta costumbres exóticas. En el París en que triunfan las mantenidas que los aristócratas recogem en el tango, se piensa en Buenos Aires como en un gran barrio chino, avecindado en la pampa donde los caballeros de la llanura cazan caballos salvajes, como en “Las aventuras de Gavroche” de Gastón Morot.²³

A partir deste ponto de vista, criou-se uma indústria do tango, própria para a exportação para a Europa. Sobre o assunto, comenta ainda Matamoro:

Hay una sorte de industria del tango exótico, que sigue siendo el eterno embajador de la truculencia prostibularia del novecientos. Pietro Trombetta, ex instrumentista de Bianco, es el especialista en este tipo de piezas: ‘Kriminal tango’, ‘Satánico tango’, ‘Tango de la muerte’, ‘Tango negro’, ‘Tango bellaco’, ‘Vampiro tango’, ‘Tango del evadido’, ‘Tango asesino’²⁴

Mesmo que o tango do Café Cardinal já fosse um tango de exportação, ou talvez por esse motivo, ele promove uma relação sentimental quase instintiva, marcando a sua procedência na nostalgia que remete aos pampas e às lembranças de felicidade, e também na cumplicidade emotiva do casal. Sobre a difusão dessa música, mas principalmente da dança, são inúmeros os exemplos que podemos colher na literatura e nas crônicas jornalísticas da época. Em *A correspondência de uma estação de cura*, João do Rio é enfático e ajuda a explicar a recorrência:

Em cima, a orquestra toca os mesmos tangos e maxixes que temos a angústia de ouvir, há pelo menos cinco anos, em Paris, em Londres, em Odessa, no Rio, em Buenos Aires, em toda parte onde se tem a idéia da civilização. A iconografia da civilização era um sujeito de

²³ MATAMORO, Blas - *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna, 1982, p. 80

²⁴ MATAMORO, Blas - Op. cit. p.85

cabeleira, arranhando tangos ao violino. Na América, a figura ainda continua, após a guerra. De modo que não há cidadinha com dúvidas sobre a civilização desde que possua quatro violinistas a tocar num chá a *Paraguayíta* ou *El negrito*.²⁵

O sucesso estrondoso do tango em Paris, sobretudo com o estabelecimento de Pizarro, a vedete do tango, nesta capital, faz com que ele se apresente na *Salle Pleyel* e, por volta de 1925, alterne a sua apresentação no restaurante *Amour*, junto à ponte Alexandre III, com um desfile de modas organizado por Poiret, outra figura ousada da época, com seus modelos que vestiam e desnudavam simultaneamente. A inter-relação desses tópicos, citados no conto, mostram a integração das tendências mundanas e modernas que estão apenas começando em 1916, mas que vão ganhar força e se propagar nos anos seguintes, como descreve Nicolau Sevcenko a respeito do consumo que se deu de uma arte que teria as suas raízes nos trabalhos da Seção de Ouro do cubismo, da qual fazia parte o casal Delaunay, gerando um processo semelhante à indústria do tango:

Esse sucesso fulminante do cubismo da Seção de Ouro, que o transformou instantaneamente de arte em estilo compulsório, em breve tendo a sua versão industrial no *art-déco*, marcando assim a referência visual de toda uma época histórica, indica acima de tudo sua potencialidade para responder a um amplo anseio coletivo. Anseio de resto multifário, por isso mesmo que orientado em função de linguagens tão inefáveis quanto as das artes. Por outro lado, se essas linguagens suspendiam a articulação clara e consciente dos sentidos, isso, ao contrário do que pudesse parecer, contava em seu favor e ajudava a entender o súbito incremento do interesse público em torno desse ressurgimento artístico por todas as grandes capitais do Ocidente.²⁶

²⁵ Carta de Antero Pedreira à Dona Lúcia em *A correspondência de uma estação de cura*. São Paulo, Scipione, 1992, p.4

²⁶ SEVCENKO, Nicolau - Op. cit. p. 205

O próprio conto de Ferrignac e Guilherme de Almeida, por sua vez, é um exemplo do ajustamento da literatura aos gostos e anseios do público, não sendo portanto uma feliz coincidência a reunião do tango, da russa e de Poirret na narrativa. Muito pelo contrário, *O crime do Café Cardinal* mostra uma sensibilidade aguçada de seus autores, além de abordar a mudança de referência do sentido de exótico na Europa, passando do oriente para outras sociedades consideradas primitivas. A utilização de uma linguagem padronizada pela imprensa e os elementos das aspirações burguesas fazem com que o conto se identifique plenamente com o lugar-comum da literatura periódica da época²⁷. O tom decadentista que envolve o conto pode, a primeira vista, parecer paradoxal com a atitude de acalantar os anseios do público, mas essa impressão logo se desfaz se considerarmos a banalização da literatura que essa atitude pressupõe. No mais, preferir a nevrose urbana ao sossego do campo faz parte da ordem do dia do “espírito de civilização” que se difundia desde o início do século²⁸, espírito civilizado do qual a já citada passagem da *Correspondência de uma estação de cura* é mais uma vez exemplo.

O decadentismo que envolve *O crime do Café Cardinal* já parte da própria localização de suas personagens - Montmartre - o núcleo da boemia; a casa pobre do pintor no subúrbio, como de fato viviam muitos dos boêmios; e, principalmente, o atelier de Ricardo na *rue Bagneux*, que nos remete ao cemitério existente no final desta rua, onde por sinal está enterrado Jules Laforgue. Mas a boemia e Laforgue comparecem apenas como inspiração para o conto que marca muito bem o seu território, sem, contudo, aprofundar-se nas associações. Os fatos apresentam-se numa sucessão de imagens distorcidas pelo espírito desvairado do artista, compondo uma nebulosa da agitação parisiense, que percorre

²⁷ Sobre a banalização da literatura da época, SEVCENKO, Nicolau - *Literatura como Missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

²⁸ Ver SEVCENKO, Nicolau - *Orfeu extático na metrópole*. cit.

desde a nostalgia até o macabro. Contribui para isso a exploração cromática dos tons pardos, que só é quebrada pelo verde dos vinhedos de Périgord, já abandonados, e pelo vermelho fatal, da sedução, que morre no cravo esquecido no vaso de cristal (aliás, a morte da sedução é confirmada pela cabeça de Helena marcada na tela a fusain, que, com a impossibilidade de ser terminada, passa a pertencer às “trevas do passado”), e, paralelamente, do sangue, que repercute na vestimenta dos policiais e nas letras da vitrine do café. As descrições sonoras completam este quadro desolador: o monótono assoviar das ventoinhas que se mistura com os ruídos da cidade, abafados, ou os ecos dos suspiros amorosos da Rainha de Sabá. Esses sons só ganham vida quando o pintor sai às ruas, mas se são vida de uma cidade em fim de inverno, martirizam Ricardo, tornando-se fantasmagóricos. O contraste nos remete ao *Toujours des marches nuptiales à côté des marches funèbres* do final de *Mon coeur balance*. É através da miséria pessoal de Ricardo, um indivíduo simples, porque é só mais um pintor de Montmartre, que nos é contado um pouco da inquietação artística boêmia. Daí o tom singular proposto, pois é através de suas reações pessoais, o esboço de seus pensamentos sobre a vida do artista (que se define como parte da boemia de Montmartre e dominado pela musa) e sua sensibilidade afetada, que as descrições enfáticas, e até mesmo redundantes (grupos garrulos que gargalham; a cidade como uma bacante pagã) adquirem uma proporção exagerada que ultrapassa a perspectiva pessoal para construir um mito a partir do sofrimento do artista. “A grande lua triste de lenda”, no final, que se sobrepõe ao entediante “céu pardo e triste”, vem anunciar a transcendência que o imortaliza. Valéry nos diz que “mortificar-se é procurar, de uma maneira dura, e mesmo dolorosa, edificar-se, construir-se, elevar-se até um estado que

suspeitamos ser superior.”²⁹ Este é o caminho percorrido por Ricardo. O sofrimento que proporciona esta transcendência é a impossibilidade de possuir a mulher amada, identificada como a musa do artista. Esse sofrimento é prolongado pelo clima de espera e suspense do quadro inacabado do pintor, que ao mesmo tempo deixa entrever a imagem da modelo e lhe escapa. Daí o sentimento contraditório que o quadro promove, fazendo com que Ricardo queira terminá-lo e destruí-lo, queira beijar a figura adivinhada no esboço e matá-la novamente³⁰. A dominação feminina exercida sobre Ricardo torna-se mais evidente se associarmos a imagem de Maria-Helena, subindo até a mansarda do artista, com medo e toda envolta em peles, num dia de neve, com a imagem da Vênus das peles, frágil e encantadora num primeiro momento, ainda encantadora mas cruel e soberana logo depois. E não seria esse domínio que faria Ricardo imitar a atitude em que morrera Maria-Helena, na nevrose do Cardinal, enquanto três mulheres de uma só vez despem as suas peles?

Com ou sem peles, a dominação feminina é tema recorrente, assim como o sofrimento do artista pela impossibilidade de possuir a mulher amada, déspota e musa, como mais tarde poderemos perceber nos dramas de Zequinha de Abreu (*Tico-tico no fubá*), de Hauser e Luís Marcos (*Appassionata*) e, em maiores traços, dos pares de amigos de *Mon coeur balance* e *Leur Âme*. A transcendência aludida é, ainda, realizada por Zequinha de Abreu e Hauser (suas artes ganham o mundo após suas respectivas mortes),

²⁹ VALÉRY, Paul - “Existência do simbolismo” in *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 68.

³⁰ Deleuze em *Apresentação de Sacher-Masoch* (Rio de Janeiro, Taurus, 1983) descreve um processo semelhante na relação dos heróis de Masoch com a arte. Enquanto os heróis de Sade não são amadores nem colecionadores de arte, porque “a sensualidade é o movimento” e “Sade, para traduzir esse movimento imediato da alma sobre a alma, conta mais com um processo quantitativo de acumulação e aceleração”, os heróis de Masoch, pelo contrário têm uma relação especial com a imobilidade da arte. “As artes plásticas, como Masoch as vê, eternizam o seu sujeito, suspendendo um gesto ou uma atitude. Aquele chicote ou aquela espada que não se abatem, aquele casaco de pele que não se abre, aquele calcanhar que não acaba de pisar, como se o pintor não tivesse renunciado ao movimento senão para exprimir uma espera mais profunda, mais próxima da vida e da morte.” pp. 76,77.

os quais, assim, reconstituem completamente o mito. Nas peças em francês a hipótese de que tudo vai voltar a acontecer no futuro, exatamente da mesma maneira, torna-se, então, uma variante desse ideal de imortalidade que, nelas aponta para uma perspectiva pessimista.

O Teatro como linguagem

*Os alfandegueiros de Santos
Examinaram minhas malas
Minhas roupas
Mas se esqueceram de ver
Que eu tinha no coração
Uma saudade feliz
De Paris*

Oswald de Andrade

No mesmo período em que Guilherme de Almeida e outros escritores procuravam explorar o exotismo orientalista, Lima Barreto, através da descrição das letras na Bruzundanga¹, satiriza esse hábito da literatura em voga. Dando o nome de Samoieda à escola literária da Bruzundanga, identifica como motivo da origem dessa tendência justamente a referência aos lugares distantes e tidos como misteriosos pelo desconhecimento geral a seu respeito. O exotismo não se ajusta somente às áreas longínquas, mas também às civilizações antigas que fazem com que, na Bruzundanga, a Grécia “sirva para tudo”, inclusive para que os literatos atribuam a aparência física dos gregos antigos aos samoiedas. Lima Barreto, através da sátira, constrói um panorama de excentricidades da literatura da Bruzundanga igualando-a ao Brasil: faz referências ao mundo muçulmano e ao Egito, onde Chamat ou Chalat, aventureiro francês fundador da

¹ BARRETO, Lima - *Os Bruzundangas*. São Paulo, Brasiliense, 1956.

Escola Samoieda, dedicava seu tempo ocioso rimando a tragédia clássica *Abdelcáder*, ofício que Flaubert, no Egito, testemunhou, e do qual nunca pôde esquecer os célebres versos: “C’est de là par Allah! qu’Abd-Allah s’en alla”. A referência a Abd el-Kader, emir e escritor místico muçulmano (1808-1883) e durante muitos anos chefe da resistência aos franceses durante a conquista da Argélia, mostra o processo de construção do exotismo europeu e seu modismo e, ainda mais do que isso, as suas raízes no expansionismo territorial.² Além da celebridade dos versos de Chamat ou Chalat, o que mais se destaca na literatura descrita por Lima Barreto é o contentamento com a superficialidade e o disfarce da limitação dos autores com “pelotiquices intelectuais”, características que por sinal são as mesmas que temos nas críticas desfavoráveis que alguns periódicos da época fizeram a *Mon coeur balance* e *Leur Âme*. O que de censurável se via nelas era o fato de terem sido escritas em francês, opção que as crônicas apontavam como atitude impatriótica e extravagância de mocidade, ou seja, imaturidade de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. A crítica do *Queixoso*³, por exemplo, vai além. O cronista, sob o pseudônimo Brutus, acredita ter encontrado o motivo de terem os autores adotado outro idioma para as peças:

A justificativa achamo-la e não somos por isso nenhum Cristóvão Colombo. Temos quase a certeza de que, se Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida tivessem escrito a sua peça inteira em português, teriam passado inteiramente despercebidos do público e da imprensa, e somente alguns amigos teriam sabido dos seus esforços e da sua produção, ao passo que, adotando o francês, tiveram quem os ouvisse na leitura do seu trabalho, e a imprensa não repugnou levar-lhes os nomes, nos ecos da sua voz poderosa, a todos os recantos

² Sobre o orientalismo relacionado com o expansionismo territorial ver SAID - Op. cit.

³ “A propósito de ‘Mon coeur balance...’ peça de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade” in *O Queixoso* de 13 jan 1916

da nossa terra. Clamam pelo desprezo às coisas pátrias, numa terra em que o brio nacional anda de rojo pelas sargetas, em que a etiqueta estrangeira vale 50 por cento mais que a nacional!

Nove dias depois *O Pirralho* sai em defesa dos autores⁴ que nele iniciaram suas criações, dando excessiva importância ao epíteto de cabotino⁵ que o *Queixoso* aplica aos jovens estreantes. Excessos de ambos os lados marcam a polêmica em torno da qual as peças ganham publicidade, numa atitude típica da imprensa da virada do século, como já apontou Flora Süssekind⁶, ao destacar um certo tom paternalista⁷ (como se devesse ensinar alguma coisa a quem se dirige), uma tentativa de nacionalizar o gosto do público⁸ e, principalmente, uma aberta vocação polemista. Sobre a questão, comenta a autora de *Papéis Colados*:

Forma de discussão privilegiada no Brasil da virada do século, a polêmica funcionava então como um meio de angariar prestígio, de, com pequenos debates gramaticais e querelas sobre detalhes de pouca monta, exibir cultura, além de realçar os contornos do próprio perfil intelectual no mesmo movimento com que se procuravam dequalificar os mais diversos oponentes. O exercício jornalístico do duelo costumava assegurar ao crítico ao menos mínima nomeada. Não importavam propriamente seus critérios ou possível rigor argumentativo para

⁴ DELICATUS - "A propósito de 'Mon coeur Balance'" in *O Pirralho* nº211, de 22 jan 1916.

⁵ Maria Eugenia Boaventura, em *O Salão e a Selva*, (São Paulo/Campinas, Ex Libris/Unicamp, 1995) atribui a autoria do artigo do *Queixoso* a Alexandre Marcondes Machado, brigado com Oswald de Andrade na época. Diz ainda que Oswald respondeu, num bilhete com a data de 13 de janeiro: "Bananere: Antes de tudo uma banana por saudação natural. De certo, na notícia preciosamente escrita e colossalmente raciocinada que deu *O Queixoso* sobre *Mon Coeur Balance*, esqueceste este tópico: 'Enfim dos males o menor - antes ser cabotino do que raté.'" O artigo de Alexandre Marcondes machado teria feito com que Júlio de Mesquita Filho, um dos donos da revista, se desculpassem com Oswald posteriormente. pp. 43-44

⁶ SÜSSEKIND, Flora - "Crítica a vapor" in *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

⁷ Esse tom paternalista também pode ser percebido, no caso de Oswald e Guilherme, com o incentivo que receberam, por exemplo, do cronista d'*O Estado*, que vendo nos autores "grandes disposições para esse gênero de literatura", finaliza a crítica aconselhando: "Assim saibam eles desenvolvê-las pelo estudo e aperfeiçoá-las pelo trabalho."

⁸ Como o provam as acusações de impatrióticos que Oswald e Guilherme receberam.

os leitores de jornal do período. O que aumentava a confiabilidade de um crítico era sua capacidade retórica nas muitas polêmicas que se sucediam, sob quaisquer pretextos, na imprensa.

No caso das críticas a *Mon coeur balance* e *Leur Âme*, destaca-se a disputa de confiabilidade e notoriedade dos grupos literários que se reuniam em torno das revistas mais influentes⁹. De qualquer forma, fica transparente pela crítica do *Queixoso* o prestígio que a literatura francesa possuía no nosso meio cultural, pois, só o fato de terem Oswald e Guilherme escrito em francês seria motivo suficiente para o acolhimento de público e imprensa, indo de encontro, portanto, à acusação de superficialidade que Lima Barreto faz da literatura samoieda. Podemos, entretanto, aplicar essa acusação à própria crítica de Brutus, que se satisfaz com essas especulações em torno do idioma em que as peças foram escritas, ainda que, sobre *Mon coeur balance*, se limite apenas a comentar com desdém que: “A peça não é má - dizem...”, ressalva maliciosa que mostra que Brutus sequer leu a peça a que se refere. O prestígio da literatura francesa ainda ecoa em outros comentários, como na abordagem que Dolor de Brito faz do tema n’*O Pirralho*:

Mon Coer[sic] Balance é escrita em francês. Acham uns que é um defeito. Acham outros que não.

⁹ O que podemos perceber pela menção dos grupos nas crônicas: “O Pirralho compõe-se de uma roda literária muito moça, mas que vai se impondo galhardamente no meio literário brasileiro, desde Juó Bananére, o popular cronista tão elogiado pelo Estado e que a política arrebanhou do nosso seio para uma revista de oposição ao candidato à presidência do Estado, passando por Cornélio Pires, uma quase criatura nossa, até Oswald de Andrade e Guilherme de Andrade e Almeida, duas genuínas individualidades literárias criadas e desenvolvidas pelo Pirralho, brejeiro e traquinas.” (Dolor de Brito - “Mon coer[sic] Balance - peça em 4 atos de Oswald de Andrade e G. de Andrade e Almeida” in *O Pirralho* n° 210, de 8 jan 1916)

Sendo a peça conjunto de cenas refinadamente elegantes, acham os segundos que só em francês poderia ser escrita.

Os nacionalistas, os fascinados pela palavra mágica de Bilac, pensam que não.

Enfim as obras de valor, uma vez acessíveis às nossas inteligências, sejam escritas em qualquer língua, serão sempre valiosas e dignas da nossa admiração.¹⁰

Lembremos que não só a literatura, mas também os costumes franceses exerciam enorme influência na sociedade brasileira da época, que se entusiasmava e os difundia até a banalização.¹¹ No entanto a questão que se coloca é de maior profundidade do que esse teatro simplesmente parecer “refinadamente elegante”. Sábato Magaldi¹², tendo entrevistado Guilherme de Almeida, diz que este lembrou que na época em que as peças foram escritas Oswald estava casado com uma francesa, Kamiá, e cita Guilherme: “Falávamos em francês. Nós éramos muito franceses.” Diz ainda que a idéia de escrever as peças em francês foi de Oswald, e que este teria explicado que “no Brasil não tem teatro ainda, mas, para ser universal, é preciso escrever em francês”. Mais do que adotar outra língua, *Mon coeur balance* e *Leur Âme* apresentam forte influência do teatro de costumes francês, o que denota uma preocupação de seus autores em impregnar a sua produção com o espírito da cultura francesa. Oswald e Guilherme adotam, na verdade, uma visão de

¹⁰ BRITO, Dolor de - “Mon coe[r] Balance - peça em 4 atos de Oswaldo de Andrade e G. de Andrade e Almeida” in *O Pirralho* nº210, de 8 jan 1916.

¹¹ Brito Broca menciona, por exemplo, a mania de conferências que surgiu no Rio de Janeiro, dizendo que “(...) o êxito do gênero resultou, principalmente, do seu caráter mundano. Tratava-se de uma reunião social, onde as mulheres, geralmente, iam com o espírito que se vai ao chá-dançante, e os homens acorriam, em parte, para ver as mulheres. Além do que, uma circunstância importantíssima pesava no caso: em Paris se fazia assim, esse era o chique em Paris.” Esse espírito mundano logo fez com que os conferencistas inovassem na técnica, produzindo conferências rimadas e utilizando outros artifícios que pudessem atrair a atenção do público, mostrando que, mais importante que o conteúdo a ser tratado, era a performance do seu apresentador. Em *A Vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

¹² MAGALDI, Sábato - *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1972. (Tese de doutorado)

mundo que eles atribuem à língua da qual se utilizam, visão essa compartilhada pela sociedade, que procurava na França um modelo de civilização a ser seguido, e o tinha nos grandes centros urbanos cosmopolitas. Esse cosmopolitismo, também perceptível na São Paulo que se urbanizava, é explorado pelas peças, principalmente em *Mon coeur balance*, subtraindo aos textos a dialética entre o singular e o universal inscrita na idéia de universalidade. Dessa maneira, o que os autores procuram consagrar com a adoção do francês, não é o caráter da sua cultura nacional, identificada com a universal, mas suas próprias personalidades cosmopolitas, ou seja, procuram consagrar a si mesmos.

Em *Poétiques francophones*, Dominique Combe chama a atenção para o fato de que, quando publicados em Paris, os romances francofônicos adquirem uma certa reputação internacional, e que quando são publicados por editores locais, seja em que âmbito for, dificilmente ascendem a tamanho reconhecimento. Por não haver difusão suficiente, tornam-se difíceis de encontrar em Paris e, muitas vezes, caros. Oswald e Guilherme publicaram seu primeiro livro, *Théâtre Brésilien*, no país, mas certamente ocuparam-se com a divulgação do volume, aspirando a esse reconhecimento mundial. Oswald parece ter passado o ano de 1916 por conta das leituras das peças nos salões literários¹³ e redações de periódicos. Além disso, Oswald e Guilherme enviaram exemplares a pessoas influentes do país, como o escritor Afonso Arinos, que estava de viagem marcada para a Europa e não se manifestou sobre a obra, o senador Freitas Valle, e João do Rio, com a seguinte dedicatória escrita por Guilherme e assinada pelos dois: “A João do Rio, le maître du Théâtre Brésilien, bien cordialement”¹⁴. Ainda mais

¹³ Conforme informação de Maria Eugenia Boaventura Op. cit., p.43.

¹⁴ BOAVENTURA, Maria Eugenia - Op. cit., p. 44.

significativo é o presente que fazem do volume a Isadora Duncan¹⁵ e a Lucien Guitry¹⁶, quando estes passaram por São Paulo, em *tournée* pelo Brasil. Não devemos esquecer também que um ato de *Leur Âme* foi representado por Suzanne Deprés no Teatro Municipal de São Paulo, fato que também é noticiado pela imprensa.¹⁷ Nas suas memórias Oswald conta a expectativa dele e de Guilherme com a representação:

Leio “Leur Âme” para grupos de amigos. Vazei, principalmente nesta peça, que nos cafés escrevi em francês com Guilherme de Almeida, toda a crise amorosa que me oprimiu. Suzanne Deprés, de passagem por São Paulo, representou com Lugné Poe um ato dela no Teatro municipal. Eu e Guilherme estávamos por detrás do palco. O teatro repleto. Recomendaram-nos que de modo algum, mesmo chamados à cena, aparecêssemos na ribalta.¹⁸

¹⁵ Maria Augusta Fonseca conta que Guilherme e Oswald encontraram-se no restaurante do Hotel Moderne com Isadora Duncan, presenteando-a com *Théâtre Brésilien*. Ver *Oswald de Andrade - biografia*. São Paulo, Arte, 1990, p.81.

¹⁶ Mário da Silva Brito conta que o ator escreveu a seguinte carta, que Oswald e Guilherme divulgaram pela imprensa:

“São Paulo, 19 de Agosto de 1916
Messieurs

Je vous remercie de l’envoi qui vous m’avez fait de votre **Théâtre Brésilien**. J’ai pris à cette lecture un très vif plaisir (ce que d’ailleurs vaut déjà mieux que tout...) et ensuite un véritable intérêt.

Le dialogue est charmant, vif léger et dans chaque réplique il y a du caractère de son personnage.

Bref, messieurs, je vous félicite et je vous remercie.

Votre sublime Brésil, que j’aime si profondément, doit se manifester aussi dans ses productions littéraires théâtrales. J’applaudirai à tout effort dans ce sens. Et suis à vous.” Em *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1972, pp.90,91.

¹⁷ No nº 228 d’*O Pirralho*, de 14 dez 1916, sai a seguinte nota:

“O Sr. Lugné Poe, o eminente diretor de ‘L’Oeuvre’ que, com Suzanne Després faz uma ‘tournée’ pela América do Sul, proporcionará a São Paulo, algumas noites de encanto, interpretando, com sua arte austera e vigorosa, bocados seletos dos maiores autores da França.

Sabemos que, numa dessas ‘soirées’, a que ele dedica aos intelectuais brasileiros, será representado um ato de *Leur-âme*, peça de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida.

Essa notícia é para nós motivo do mais grato prazer por se tratar de dois nomes, que a nós se prendem pelos mais legítimos laços de solidariedade espiritual.

Oswald foi o fundador desta revista e Guy é o seu mais assíduo colaborador; a ambos, um abraço cordial, pelo magnífico intérprete que encontraram.”

¹⁸ ANDRADE, Oswald de - *Um homem sem profissão*. cit., p.97.

A resposta à essa grande expectativa adolescente nos vêm através de um outro fragmento, trazido pelo auto-retrato do artista adulto e nada complacente:

Publiquei com Guilherme de Almeida, o meu primeiro livro em 1916. Duas peças em francês. Foi representado um ato de *Leur Ame* por Suzanne Desprez, no Teatro Municipal de São Paulo. Com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica.¹⁹

O esforço dos dois escritores na publicidade e aceitação das peças choca-se com a idéia inicial, contada por Dolor de Brito²⁰, de que os autores teriam combinado fazê-las por mero “entretenimento literário”, que não seriam publicadas. O presente que fizeram delas a artistas importantes internacionalmente nos traduz a esperança de se fazerem ler e, talvez, representar, no exterior. É essa idéia de ganhar o mercado exterior que faz com que Oswald, alguns anos depois, publique o *Pau-Brasil*, produto de exportação mas genuinamente brasileiro, pela Au Sans Pareil de Paris; e que Guilherme, muito mais tarde, colabore em roteiros de filmes que visam o modelo hollywoodiano, contendo, inclusive, como texto de abertura, algumas considerações em espanhol, para melhor penetrar nesses mercados. Mas ainda assim estaríamos limitando a relação dos dois autores com o francês, enquanto língua e cultura. Sabemos do vasto trabalho de Guilherme de Almeida enquanto tradutor de autores franceses; e Oswald de Andrade revela a João Condé²¹, que seu primeiro poema em versos livres, *O último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde*, nasceu do seu fracasso de querer traduzir Heredia em versos metrificados (logo Heredia, cubano). Mais do que simplesmente importar um modelo ou

¹⁹ “Auto-retrato de Oswald de Andrade” in BRITO, Mário da Silva - Op. cit., pp. 11,12.

²⁰ BRITO, Dolor de- “Mon coer[sic] Balance - peça em 4 atos de Oswaldo de Andrade e G. de Andrade e Almeida” in *O Pirralho*. cit.

²¹ “Missão em São Paulo ou fracasso de uma expedição III” in *Letras e Artes*, cit.

ganhar o mercado internacional, fica evidente o desejo de tornar-se parte de uma comunidade de cultura e de pensamento. Em *Mon coeur balance* e *Leur Âme*, no entanto, os autores tornam-se porta-vozes dos valores europeus assimilados, fazendo com que os elementos nacionais, que nesses dramas aparecem como pano de fundo para o desenrolar da trama, tenham apenas a função de dar uma cor local ao texto, identificando-se portanto, com o uso dos elementos exóticos destinados a envolver o leitor, dando um “efeito real” à narrativa.

Esse “efeito real” é outro fator mencionado na crítica da época. Dolor de Brito diz que *Mon coeur balance* é composta de quatro atos “leves, reais”, “cheios de emoção e de vida”. Quanto às personagens, além do trio principal, “há mmes., um coronel e um jornalista, figuras conhecidíssimas que todo o público já viu e que se parecem com criaturas com quem temos convivido, com quem temos tratado.” E continua a sua descrição: “Como a dramatização de acontecimentos da vida real é perfeita a peça de Guilherme de Almeida e Oswaldo de Andrade(...). Só isso basta para recomendar a peça à consideração intelectual de São Paulo e do País, muitos aplausos merecendo, os dois telentosos moços.”²² O cronista do *Estado* assinala que as intenções de *Mon coeur balance* são de compor um quadro de costumes com uma “tranche de vie”, e arremata: “São modestas [as intenções da peça]. Mas o quadro é bom e o pedaço de vida que o anima pal[pi]ta e sangra de veras.”²³ Vivas e cheias de emoção, são as características levantadas por essas e outras críticas, e que vão inseri-las no “real” destacado por Dolor de Brito. Tal qualificação nos remete ao caráter biográfico das peças, ao sofrimento de

²² BRITO, Dolor de - “Mon coer[sic] Balance - peça em 4 atos de Oswaldo de Andrade e G. de Andrade e Almeida” in *O Pirralho*. cit.

²³ O artigo d’*O Estado* foi transcrito n’*O Pirralho*, sob o título de “Mon coeur balance”, no nº210, de 8 jan 1915.

Oswald no seu envolvimento mal sucedido com Carmen Lydia, indicação por ele mesmo fornecida em *Um homem sem profissão*²⁴. Mas também traz de volta à cena uma outra polêmica, surgida na imprensa alguns meses antes de Oswald e Guilherme lançarem *Théâtre Brésilien*, quanto ao mimetismo das elites. Ela explode a partir da estréia de *Eva*, peça de João do Rio, encenada pela primeira vez em 13 de julho de 1915, no teatro Casino Antartica de São Paulo, pela companhia portuguesa Adelina Abranches. Apesar da representação ser aguardada pelo público, que já consagrara João do Rio como dramaturgo desde o lançamento da *Bela Madame Vargas*, e do sucesso obtido, a imprensa apontava trechos falsos ou inverossímeis nela contidos. O motivo nos é elucidado pelo cronista do *Comércio de São Paulo*²⁵: a peça teria sido inspirada nos hábitos macaqueadores de algumas famílias endinheiradas do interior de São Paulo, que levavam uma vida “aparisenciada”. Esse hábito foi levado ao conhecimento de João do Rio a bordo de um transatlântico, que o levava a Paris. Disso resultaram as manifestações acerca de seus trechos “falsos”, como se o autor, ao escrever baseado num fato do qual tomou conhecimento, fosse desprovido da liberdade de manipulá-lo e modificá-lo segundo as suas intenções, comprometendo, com isso, a qualidade de seu trabalho. As acusações começam pelo próprio cronista do *Comércio de São Paulo*, que não se furta ao comentário de que “também uns pássaros que cantam em chilreada matutina, às 3 horas da madrugada, iludidos pelo luar, o que parece fantasia do autor.” *O Pirralho* é mais incisivo ainda, e publica duas notas referindo-se ao tema, uma delas sintetiza o espírito com que se

²⁴ “Refletem elas [as peças em francês] a descoberta da mulher, verídica no seu sexo e no seu destino. foi a descoberta das vacilações naturais de Landa, aumentada pelos meus preconceitos e pela minha formação patriarcal.” in *Um homem sem profissão*. cit., p.100

²⁵ “Ribaltas e Gambiaras, Primeiras representações” - “Eva” in *O Comércio de São Paulo*, 14 jul 1915.

recebeu essa *Eva*, cujo maior pecado foi traçar a caricatura de uma parcela - afetada e esnobe - da sociedade:

- Foste ver a *Eva*?

- Fui e achei a peça cheia de falsidades. Aquilo não aconteceu.

- Pois de fato; a cena não se passa: foi inventada...

Os quatro jongleurs²⁶

Oswald de Andrade, então crítico teatral do *Jornal do Comércio*, não foi indiferente à estréia da peça de tão admirado dramaturgo, e pelas páginas do *Pirralho*, após contar o enredo de *Eva*, demonstrando muita simpatia ao tema, considera:

Poder-se-ia desejar melhor para o teatro nacional em começo? Creio que não apesar da opinião mal redigida mas firme do cronista do *Diário Popular*.

²⁶ "Café-Concerto" in *O Pirralho*, nº196, de 17 jul 1915. A outra nota, presente neste mesmo número, compara João do Rio aos dramaturgos franceses:

"Numa esquina

- Pois é isso mesmo, meu caro, o João do Rio lavrou um tento. Para o nosso acanhado meio intelectual a *Eva* já é muita coisa.

- Qual nada, é uma peça cheia de ficelle, sem verdade nenhuma, sem idéia, enfim é um armazém de truques.

- Mas afinal de contas, você que tanto admira o moderno teatro francês, devia ter gostado muito da peça de João do Rio.

- Você então quer comparar a *Eva* com as obras primas dos Caillavet, dos Bataille e dos Donnay.

- Pois não. O teatro moderno francês, com raríssimas excessões, resume-se em peças mais ou menos bem conduzidas e movimentadas e cheias de truques habilmente engendrados. Bernstein, como quase todos, deve seu sucesso aos truques que sabe preparar com maestria. Que é *Le Voleur*, que tem alguma afinidade com a *Eva*, senão uma engenhosa habilidade teatral?

Sabe como acaba a *Marche Nuptiale* de Bataille?

Está claro que é preciso que o autor tenha talento, mas isso eu creio que você não nega ao João do Rio.

- Isso não, mas acho que ele está longe e muito longe dos comediógrafos franceses. Enfim pode ser que eu modifique a minha opinião.

X."

Erra por toda a peça um sutil simbolismo. E como simbolismo em comédia haverá melhor do que a bela, a forte, a inteligente intriga que João do Rio inventou? Será difícil. Em Eva há toda a fábula linda da mulher.

*

A destacar, em crônica de premiére, a soberana atitude com que Aura Abranches jogou o blefe. Que maneira poderosa de enganar! Sem dúvida, Aura é mesmo a feminilidade brusca, tentadora e vitoriosa. Um pouco de temperamento másculo que tivesse, e estragaria o papel.

Alexandre Azevedo foi um Adão de fazer corar todos os homens. Arrebatado, crédulo, cheio de idéia fixa, a sua criação admirável, foi decerto a melhor constatação de superioridade que o público feminino daquela noite teve em vida. Mas que fraqueza, senhores! E João do Rio cometeu a indiscrição de insinuar que todos são assim, do mesmo barro!

Enfim, como a derrota é gloriosa, viva a Eva, a grande Eva de reputação secular que num jardim da Ásia, há muito tempo, deu o primeiro tombo no primeiro homem, a Eva pequenina e roliça que no Casino Antártica, fez Adão decaído ganhar o Paraíso.²⁷

Essa referência nos mostra alguns dos valores que ainda norteavam o campo literário em que Oswald e Guilherme concebem e desenvolvem suas próprias peças. Em primeiro lugar, observamos a idéia de “teatro nacional ainda em começo”, que também aparece nas lembranças de Guilherme a respeito das decisões de como deveriam ser as peças que os amigos escreveriam juntos. Talvez o desconhecimento do teatro brasileiro anterior a esse período por parte de Oswald de Andrade seja um dos motivos que o leva a considerar, anos mais tarde, *Théâtre Brésilien* o seu pior livro publicado, excluindo, inclusive “Guilherme das responsabilidades” inerentes à empresa comum. Não sem certa impostação “afrancesada”, Oswald admite que: “o fracasso, eu o atribuo unicamente a

²⁷ ANDRADE, Oswald de - “Lanterna Mágica - Eva” in *O Pirralho* nº196, de 17 jul 1915.

mim. Eu não tinha ainda alcançado a maturidade intelectual.”²⁸ Mas não há como negar que há traços compartilhados pelos dois escritores. Assim, o sutil simbolismo atribuído à *Eva* é, justamente, um dos fatores abordados pelos dois. Quando Sábato Magaldi²⁹ pergunta a Guilherme se ele considerava simbolistas as peças em francês, o escritor responde que as colocava entre o simbolismo e o naturalismo. Mas há, ainda, outro fator por eles explorado, e que pretende ser o elemento de consistência do trabalho: o tema. A soberania da mulher, “tentadora e vitoriosa”, *Eva* ou *Salomé*.

Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida procuram ir além na construção da imagem da “mulher-enigma” que *Eva* lhes oferece como modelo. *Eva* aponta o caminho, dá pistas para que possam decifrá-la, atendendo ao pedido de Jorge, o apaixonado, de não esconder a sua alma. Apesar do seu comportamento de *flirteuse*, *Eva* deixa entrever uma essência diversa, que assume no final, desfazendo-se do revestimento da aparência com a qual era vista até então. Por trás do rótulo de “menina barulho”, esconde o seu lado romântico e sentimental; no fundo da sua indiferença está a fragilidade que lhe convém ocultar. Já Marcela e Natália incorporam mais seriamente a esfinge, se propondo como o enigma que os pretendentes devem decifrar, mas, ao contrário de *Eva*, dificultam-lhes o caminho, utilizando uma aparência sentimental apenas como ardil, para iludí-los e, assim, divertirem-se mais com as dúvidas que provocam.

Podemos verificar ainda que Marcela é mais eficaz enquanto enigma do que Natália que, como *Eva*, acaba deixando-se entrever. Só que Natália e *Eva* se dirigem para lados opostos. *Eva* demonstra-se insensível para ocultar seus verdadeiros sentimentos,

²⁸ “Estou profundamente abatido: meu chamado não teve resposta.” Entrevista realizada por Radhã Abramo. *Tribuna da Imprensa*. RJ, 25/26 set 1954 in *Os dentes do dragão*. São Paulo, Globo, 1990, p.239

²⁹ MAGALDI, Sábato - Op. cit.

enquanto Natália em compensação mostra-se carinhosa para paliar a dor que provoca com a sua maneira de ser. Diríamos até mesmo que o comportamento das duas é semelhante, variando apenas na intensidade, pois, o único sentimento de Natália que percebemos é a sua insatisfação e Eva se apresenta como prêmio maior e definitivo para as pequenas decepções que promove. No entanto, Eva faz sofrer porque se oculta e expõe o outro. Sua recompensa é maior já que, ao se mostrar, o faz publicamente. Marcela e Natália preferem as grandes decepções. Expõem falsos sentimentos e ocultam suas relações. Estão sempre prontas para esmagar seus parceiros, deixando somente duas saídas para seus frágeis adversários: fugir da vida refugiando-se na solidão, como Gaston e George, ou vingar-se pela ironia, como Gustavo e Luciano. Essa solução marca o tom simbolista dado ao texto e, de fato, propicia as considerações que os dois pares de amigos fazem a respeito dos momentos e experiências que vivenciaram. As considerações, porém, não passam de um desdobramento da atitude anterior de explicar e exemplificar com associações as situações que vivem, inclusive as emoções. Atitude que é explorada como núcleo das peças.

O que permite a essas personagens explicar tanto as situações que vivem não é somente um resquício do melodrama, que partia do pressuposto da ingenuidade de seu público, sem exigir-lhe o mínimo de imaginação; nem tão pouco identificarem-se com a personagem mediadora, largamente difundida no século XIX e que tinha por função comentar os acontecimentos, explicando suas razões. O motivo maior é envolver todo o texto pelo *spleen*, sugestão que nos vem através das próprias personagens durante o último ato de *Mon coeur balance*. É nesse ato que Gustavo distancia-se das demais personagens que agora considera “uma corja multicolor e ignóbil”³⁰. Permanece distante lendo *Les*

³⁰ Esse distanciamento crítico no final de *Mon coeur balance* parece ter um antecedente em outra peça de João do Rio, também de 1915, *Um Chá das Cinco*, onde Pedro, o protagonista, “transformado pelo amor”,

Fleurs du Mal, apenas interrompendo sua leitura para destratar o grupo do qual, até pouco tempo atrás, também fazia parte. Sua impertinência não pára aí, ele resolve se vingar da “plebe” “fazendo-a cheirar todos os dias as flores do mal!”³¹ E recomenda, então, o livro de Charles Baudelaire a Carlos, um ingênuo baicharel que comemora seu noivado, como obra feita “expressamente para os noivos”. Se o *spleen* põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido, como afirma Benjamin, tal fato se deve ao aprofundamento do vazio próprio do *spleen*, que é o que permite a Gustavo e Luciano se distanciarem das outras personagens no final, e mais ainda, poderem avaliar a situação na qual se encontram. Tendo sido recém-informados de que Marcela fôra embora do hotel, agem como se tudo tivesse se passado há muito tempo. Esse processo faz com que em *Leur Âme* o último ato, onde George e Gaston também fazem as suas avaliações do que aconteceu, se passe, com efeito, sete anos depois.

Mas isso é só um eco do que já se passou com Gustavo, Luciano, George e Gaston separadamente: a decepção provocada por um objeto (de desejo) que figura parcial, fragmentado, em contraposição com um desejo que vai cada vez mais longe e, portanto, fica cada vez mais difícil de alcançar. De um simples flerte para um casamento, do convívio social para a reclusão a dois; da posse do corpo para a do coração, e desta para a da alma... Em virtude disso, as personagens parecem viver numa desilusão permanente. Esse desejo, que se aprofunda mais à medida em que se distancia da possibilidade de alcançá-lo, está intimamente relacionado com um jogo de presente-

chama seus companheiros, ou ex-companheiros, de fúteis e frívolos, à parte, é claro, confessando, inclusive, achar seus encontros “horríveis”.

³¹ *Mon coeur balance*. São Paulo, Globo, 1991, p. 142, 143.

ausente³², ou antes, do visível. É por isso que as declarações do tipo “te amei desde o primeiro minuto em que te vi” ocorrem, e também é por esse motivo que Natália tem que ser a “mulher mais bonita da cidade”. Essa presença que se torna fundamental e desencadeadora de toda idealização, mostra que esse objeto de desejo é, na verdade, um objeto fetiche e que a sua limitação colocada em perspectiva assume, para o sujeito que deseja, um caráter metonímico.

Nas peças essa fragmentação, que faz presente o objeto ausente, é percebida não só nas diversas facetas assumidas por Marcela e Natália, mas também nas constatações de que pequenas atitudes de Emma são semelhantes às de Natália; e nos dois amigos de *Mon coeur balance*, que imitam sarcasticamente os momentos cruciais da indecisão de Marcela. Sem contar as previsões futuras, de que tudo voltará a acontecer exatamente da mesma maneira, mostrando que a vida é “pura agitação congelada”, para usar um termo de Buci-Glucksmann, porque não conhece nem futuro nem evolução.

A metaforização das pulsões de amor e de morte, pungente na experiência que provoca prazer e dor, também vai ser explorada por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, dentro do espírito assumido pelos dois pares de amigos em suas considerações finais. Em *Mon coeur balance* Gustavo e Luciano fazem um paralelo entre festejar noivados e naufrágios, arrematando a idéia: “toujours des marches nuptiales à côté des marches funèbres!” Em *Leur Âme*, a idéia de morte, menos expressiva, nos vem através de uma presença fantasmagórica de Natália que vem atormentar o refúgio de George, que por

³² BUCI-GLUCKSMANN, em *La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin*. Paris, Galilée, 1984, exalta que é barroca essa relação exacerbada ao corpo presente-ausente, mas que, em *Salomé*, o princípio destrutivo da alegoria moderna conduz essa relação ao seu extremo: a ruína, o fragmento, a “cabeça morta-vívda do desejo”.

si só é uma fuga da vida. Nos dois casos, no entanto, é a ausência de Natália e Marcela que promove esse *abismo*, que figura como morte. Assim, como Salomé, Marcela e Natália causam o cruzamento de olhares que produz o infortúnio, e mesmo antes deste ter acontecido, já é pressentido pelos amigos. De fato, elas geram esse sentimento através da confusão que fazem entre essência e aparência, revestimento do qual nunca se desprendem. Realizam, com essa característica, a intenção dos autores, pois Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida pretendem mostrar que a alma da mulher é inatingível, e é por isso que as duas são cercadas de tantos mistérios - o passado incerto, os sentimentos inconstantes. Esse fato certamente preserva as personagens, tornando-as menos palpáveis, mas faz com que elas sejam apenas um pretexto para o desenrolar das peças, que giram em torno das personagens masculinas que compõem os trios amorosos, ou seja, giram em torno do conflito dramático em si.

Para melhor identificarmos o comportamento recorrente dessas personagens, reportemo-nos ao ápice do conflito em *Mon coeur balance*:

3º ato - cena VI

A manhã clareia o céu e o mar com frio reflexo de aço. Surge Marcela em traje de banho, no terraço à esquerda. Um grande mantô a envolve.

Marcela - Luciano... Gustavo... (*Os dois voltam-se vivamente.*) - Vocês de pé! Ainda de pé? Então também dormiram mal, como eu? Eu acordei tão cedo... não podia mais dormir... (*Pausa*) Mas estão de *smoking*! Então não vão ao banho hoje?

Pausa. Gustavo mantém-se afastado, sem se mover, sem uma palavra.

Luciano (*Muito embaraçado e falando como alguém que procura apoio.*) - Nós jogamos, senhorita... Não é verdade que jogamos, Gustavo? E perdemos... É verdade, perdemos...

Marcela - Mas o que foi que perderam?

Luciano - Tantas coisas! A noite...

Marcela - Como vocês são engraçados! (*Quase alegre*) Parece que vocês me perderam!

Luciano - É verdade, nós a jogamos, mas a partida ainda não acabou, não é, Gustavo? E agora não podemos continuar, não queremos mais jogá-la, pois está aqui...

Marcela (*Surpresa*) - Eu?

Luciano - Naturalmente. E então é preciso que se decida ou por Gustavo ou por mim... Fale!

Gustavo - Essa não!

Luciano (*Com energia*) - Sim, fale, nós queremos o seu coração!

Longa pausa.

Marcela (*Afastando-se na direção da escada, meio sorridente e mais encabulada.*) - Olhem só que mar! Como está chovendo, meu Deus! E dizer que teremos que passar por tantas poças d'água na praia antes de...

Luciano (*Interrompendo-a bruscamente*) - ...Antes de pronunciar-se sobre a escolha do seu coração? É preciso, bem sabe...

Marcela (*Voltando-se*) - Meu coração, senhores... pois bem...

Gustavo e Luciano (*Que se postaram, ansiosos, junto dela.*) - E então?!

Marcela - E então! (*Brincando com a corda do seu mantô, depois de contemplar os dois, um depois do outro.*) Meu coração... mas meu coração... balança!

*Com uma grande risada, corre pela escada. Gustavo e Luciano ficam petrificados no terraço.*³³

Esta cena é uma síntese do comportamento sensual e histérico de Marcela, comportamento completamente aceitável também em Natália, pálidas lembranças, ambas, de Salomé. Num primeiro momento Marcela se propõe como objeto de desejo de Gustavo e Luciano: “parece até que vocês me perderam”, único motivo possível para a decepção dos dois. Mas a partir do momento em que se vê coisificada, definida e aceita pelo outro enquanto objeto de desejo, a esposa amável, que certamente não é o destino que vislumbrou para si mesma, utiliza-se da máscara como escape, “Olhem só que mar! Como está chovendo...”. A máscara da menina desprotegida, componente coadjuvante de

³³ *Mon coeur balance*. cit., pp. 123 e 125.

Marcela na sedução (é que eu sou uma mocinha quase só nesse mundo...), é aceita num primeiro momento pelos amigos, devido à conduta duvidosa de sua mãe, e é o que promove, nos dois, as especulações sobre as carências de Marcela. No entanto, ela não funciona mais. Coloca-se um conflito diante do qual Marcela não pode fazer nada, a não ser fugir. Na fuga ela recupera seu poder de estar além do alcance dos dois, poder de ultrapassar o papel convencionalmente atribuído e, assim, continuar sendo o centro das atenções e expectativas, desejando o que não pode conseguir (ter tudo ao mesmo tempo). É através de sua fuga também que vem a punição a Gustavo e Luciano por se sentirem no direito de fazer mais do que se tornarem gratos pela atenção a eles dedicada. Nesse ponto Marcela e Natália ultrapassam Eva, que simplesmente aceita o casamento no final.

Ao explorar a independência de escolha da mulher moderna, através do artifício, Oswald e Guilherme oferecem uma nova alternativa e maior autonomia para essa personagem, alterando a imagem que tomaram como modelo. E não é por acaso que elegem João do Rio como esse modelo diante do qual realizam seu trabalho de tradição seletiva³⁴, pois a sagacidade do autor de *Cinematógrafo* nunca passou despercebida a Oswald que conta ter pensado nele como ponto de apoio (pelo nome já respeitado e pela possível simpatia aos ideais) na divulgação do grupo “futurista” enquanto este preparava o evento de comemoração do centenário da independência, que seria a Semana de Arte Moderna³⁵. Anos depois, faz ainda referência ao cronista na *Carta-Oceano* que prefacia o

³⁴ Raymond Williams, em “Dominante, Residual e Emergente” define o residual como formado no passado mas ainda ativo no processo cultural, e acrescenta: “(...) É pela incorporação daquilo que é ativamente residual - pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas - que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente”. In *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.126.

³⁵ Depoimento a Mário da Silva Brito, abordado por este em “O escultor taciturno” in *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

Pathé-Baby de Alcântara Machado, ponderando: “Como mudam tempos diria Marquês Maricá pensando João do Rio. De fato da tolice amável esse seu malogrado amigo à segurança seu estilo seu modo acertar vão diversos séculos. Brasil país milagres acrescentaria Marquês ignorando grande literatura nossa época é reportagem.”

Guilherme de Almeida, por sua vez, mescla a reportagem de João do Rio com o registro do cotidiano em *O Crime do café Cardinal*, conto de sua parceria com Ignácio Ferreira. É interessante notar como, diferentemente de *Théâtre Brésilien*, esse cotidiano apresentado no conto tem algum parentesco com os temas explorados por Baudelaire, pois vem dos lugares sórdidos da “Paris de além muros”, suas vielas escuras e mansardas. A própria *rue Bagneux*, onde se localiza o atelier de Ricardo, fica na periferia da cidade, viciada e pagã. O inusitado - o crime - por sua vez, nos remete à exploração cromática em *Salomé*, semelhante, aliás, no conto³⁶. No entanto, se em *Salomé*, branco, negro e vermelho estão associados a virgindade, crime e paixão, no *Crime do café* eles nos vêm como nostalgia, crime e sedução. Nos dois casos, no entanto, conotam um clima de perversidade feminina.

Não podemos deixar de perceber também a mutilação comum nas duas obras, com a decaptação de Iokanaan em *Salomé* e seu correlato na ausência da cabeça de Maria-Helena na tela de Ricardo. Mutilação, aliás, que desloca o erotismo. É de se exaltar, ainda, que Gustave Moreau representava *Salomé*, em seus quadros, orientalizada e com uma flor de lótus nas mãos (metáfora da sensualidade). Todas essas semelhanças nos

³⁶ Buci-Glucksmann anota que a segmentação colorida do corpo de Iokanaan - branco como os lírios, negro como as uvas, vermelho como romãs - simboliza a própria *Salomé*: virgem, criminosa, apaixonada.

aparecem como outros tantos fatores que exploram a crueldade e o erotismo do imaginário oriental.

Nessa figura esquiva, misto de mulher e serpente, anjo e demônio, Eva ou Salomé, esconde-se a matriz de uma alegoria do moderno. Alegoria no duplo sentido, como argumenta Christine Buci-Glucksmann, de niilismo e progressismo; porque destrói a naturalidade das aparências e sua aura ideal quando corta as imagens e suas representações e justapõe-nas, exacerbando as contradições entre natureza e técnica. Mas, por isso mesmo que é niilista, é também progressista já que cria imagens, cenas, matérias para seu desejo instável. Materializa as diferenças e o próprio excesso numa lógica da ambivalência, ao criar uma língua que não é o outro da razão (o irracional), mas uma razão outra ou a razão do Outro, com todos os efeitos de estranhamento que isto conota. “Quer dizer que se a razão mais frequentemente invocada pelo modernismo é a que cria o Estado moderno e uma sociedade civil cada vez mais ‘racionalizada’, é possível que exista outra razão, ou mesmo outra modernidade, que apelaria ao entre-lugar de razão e sentimento: ao ‘sentimental’.”³⁷

É neste lugar que o cinema vai se inserir, promovendo, de um lado, a relação entre o prazer de ver e sentir e, de outro, a atitude do especialista. Assim, o filme exercitaria seu público nas novas percepções que o aparelho técnico que domina o seu cotidiano lhe exige. “Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.”³⁸

³⁷ BUCI-GLUCKSMANN, Christine - Op. cit., p.224.

³⁸ BENJAMIN, Walter - “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.174.

O Cinema como linguagem

*Toda manhã, para ganhar meu pão
Vou ao mercado, onde se compram mentiras.
Cheio de esperança*

Alinho-me entre os vendedores.

Brecht

Criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho - esta é, segundo Benjamin, uma das funções sociais mais importantes do cinema. Essa função é realizada pela maneira como o homem se representa diante do aparelho e, principalmente, pela maneira como pode, através desse aparelho, representar o mundo. Essa nova linguagem que permitia, pela primeira vez, a exploração do “inconsciente ótico”, porque registrava, da realidade, aspectos imperceptíveis para a sensibilidade comum, permitia a exploração do mundo onírico e a criação de personagens do sonho coletivo (que é como Benjamin caracteriza, por exemplo, o camundongo Mickey), criando um espaço de liberdade que chamaria a atenção de muitos artistas relacionados com as vanguardas, como nos mostra Christian Janicot com a sua *Anthologie du cinéma invisible*¹. Mas não era só esse aspecto do cinema que chamaria a atenção dos artistas, de um modo geral. Sua difusão em massa aparecia como um dos meios mais eficazes para ganhar o mercado internacional, desejo acalentado por muitos.

¹ JANICOT, Christian - *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. Paris, Jean Michel Place/ ARTE Editions, 1995.

No Brasil, desde o início do cinema, podemos perceber o envolvimento dos homens de letras na exploração dessa nova linguagem. Enquanto muitos deles tinham suas obras cinematografadas², outros participavam nos argumentos e legendas dos filmes. Esse é o caso de Coelho Neto, autor de argumento e direção do filme *Os mistérios do Rio de Janeiro*³ (1917) e Olavo Bilac, autor do letreiro de *Pátria Brasileira* (1917), que fazia propaganda do serviço militar obrigatório mostrando, desde logo, que também o cinema podia estar a serviço do Estado, estetizando a política.

No cinema brasileiro dos primeiros anos a perspectiva era a de criar e manter um mercado interno. Com o passar dos anos e com o mercado já conquistado, a insatisfação do meio intelectual com as produções nacionais acentua-se, não só pela precariedade técnica dos filmes, mas também por entenderem que eles tinham o intuito de, apenas, divertir. São essas idéias que dão origem à Vera Cruz, que desde a sua concepção rompe com as experiências passadas do cinema nacional e procura o reconhecimento internacional como única garantia de sucesso. Para atingir esse objetivo, importam-se os melhores equipamentos, técnicos, e constroem-se estúdios com os padrões hollywoodianos, como observa Catani:

“Produção brasileira internacional”: eis o lema da Vera Cruz. Com filmes de “alto nível”, garantido por diretores e técnicos europeus, a Vera Cruz almejava altos vãos: “agora, o Brasil irá correr o mundo”. Além das qualidades dos técnicos e do eficientíssimo

² É notória a abundância de romances cinematografados no início do cinema brasileiro. Em *Pioneiros do Cinema Brasileiro*, onde Jurandyr Noronha faz o levantamento das produções brasileiras de ficção na época do filme mudo, que abrange o período entre 1908 e 1933, podemos verificar: *Inocência* (1915), de Visconde de Taunay; *A moreninha* (1915), de Joaquim Manuel de Macedo; *O Guarani* (1916, tendo uma nova versão em 1926), *Lucíola* (1916) e *A viúvinha*, de José de Alencar; *O Cruzeiro do sul* (1917), baseado no romance *O Mulato* de Aluísio Azevedo; *Iracema* ou *A virgem dos lábios de mel* (1919, refilmado em 1931) e *Ubirajara* (1919) de José de Alencar; *Os faroleiros* (1920), baseado no conto de Monteiro Lobato; *O Garimpeiro* (1920) e *A escrava Isaura* (1929) de Bernardo Guimarães.

³ Esse filme foi patrocinado pelo jornal carioca *A Noite*, de propriedade de Irineu Marinho, e deveria ser um seriado em dez capítulos, mas só o primeiro foi terminado e exibido com o título *Os Vikings*.

Departamento de Publicidade, a empresa conta com outros trunfos para que esse projeto se torne realidade: a construção de estúdios gigantescos e caros (tomando como modelo os de Hollywood) e a importação dos melhores equipamentos disponíveis no mercado internacional.⁴

Seriam requisitados, ainda, escritores importantes, para colaborar no departamento de roteiros⁵. É provavelmente dessa maneira que Guilherme de Almeida vai participar dos roteiros de alguns desses filmes, dentre os quais *Appassionata* e *Tico-tico no fubá*⁶. Se na ficha técnica Guilherme de Almeida consta como responsável pelo diálogo desses filmes, não podemos, no entanto, deixar de fazer algumas especulações que reavaliariam a sua contribuição nos roteiros. A primeira delas seria a participação de Anselmo Duarte, o protagonista de *Tico-tico no fubá*, no roteiro final do filme, como o próprio ator conta em depoimento à Maria Rita Galvão e resgatado por Catani:

“Então começaram as filmagens. Depois de oito meses, havia 150 latas de negativo acumuladas e ainda estávamos na metade do *script*. A Vera Cruz alugou um circo inteiro, que ficou lá instalado em São Bernardo durante quase um mês, filmando todos os dias, com 200 figurantes pagos por dia de trabalho, com trajes de época e iluminação especial em claro-escuro para imitar luz a gás - isso tudo só para filmar uma seqüência. Filmou-se o circo inteiro, todos os números - malabaristas, equilibristas, tudo -, horas de Tônia Carrero montando a cavalo, horas de Piolim fazendo palhaçada. Então um dia, ou uma noite, eu encontrei o Celi exausto, absolutamente quebrado, às quatro da madrugada, sentado lá sozinho no picadeiro do circo. Tão desanimado que mal tinha forças para falar. ‘Taf’ - ele me disse -, ‘tem aí oito meses de trabalho. E agora o Haffenrichter (o montador) tem vinte vezes mais material do que ele

⁴ CATANI, A. - “A aventura industrial e o cinema paulista” in RAMOS, F.(org.) - *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art, 1990. p.205

⁵ Carlos Augusto Calil, em “A Vera Cruz e o mito do cinema industrial”, ensaio que faz parte do *Projeto Memória Vera Cruz*, menciona Afonso Schmidt, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado e Guimarães Rosa, que estariam entre outros. Mas verificando as fichas técnicas dos filmes produzidos pela Vera Cruz, encontramos somente o nome de Guilherme de Almeida, desses citados por Calil.

⁶ Em *Tico-tico no fubá* Guilherme de Almeida escreve os diálogos, mesma tarefa que vai desempenhar em *Appassionata* com a Sra. Leandro Dupré. Guilherme de Almeida escreve ainda os diálogos de *Terra é sempre terra*, filme baseado na peça *Paiol Velho* (de Abílio Pereira de Almeida) e, juntamente com Carlos Vergueiro, os diálogos adicionais de *Sinhá Moça*.

precisa, vai cortar, cortar, cortar, jogar tudo fora, e eu vou ter que voltar aqui e filmar mais 150 latas para acabar com isto...” A partir disso Anselmo Duarte, com a autorização de Celi resumiu o *script*. “Imaginei o Zequinha muitos anos mais tarde, passando por cima de todos os detalhes que o conduziriam à velhice, e compus um velho, barrigudo, encanecido (...) imaginei o Zequinha batendo de porta em porta, vendendo as suas músicas que ninguém mais queria comprar. E pra significar a transformação dos tempos, suprimi datas e fatos, e me limitei a uma seqüência em que um bando de melindrosas dançavam um *charleston*; a câmara vinha do alto por sob o pessoal dançando e avançava num *travelling* até descobrir lá no fundo da sala o Zequinha ao piano. E o filme terminava com o velho caído no chão da rua Major Diogo, morrendo esquecido. Juntavam-se alguns curiosos, perguntando quem era ele, e Tônia respondia: ‘É um compositor popular...’”. Anselmo acrescenta que todo mundo achou ótimo aquele final. “Nem sei se acharam ótimo de fato, ou se gostaram apenas porque acelerava o filme, resumindo toda a segunda parte do enredo, mas o fato é que fizeram assim mesmo. Mas daí... Acho que sem querer encontrei o melhor exemplo que eu podia dar do que era o espírito da Vera Cruz. Daí chegou o Zampari e não gostou da última cena, imagine, acabar assim, sem mais aquela, com o Zequinha na sarjeta... ele queria um final apoteótico, e então arranjam um para ele. Inventaram uns números musicais, com uma rumbeira dançando o *tico-tico no fubá*, o *tico-tico no fubá* no Egito, a glória mundial do Zequinha regada com taças de champanha multiplicadas ao infinito por um jogo de espelhos...”⁷

Torna-se evidente nesse depoimento que o mais importante era que o filme desse certo no final. Para isso eram aceitas as sugestões de Anselmo Duarte, que protagonizava um filme da Vera Cruz pela primeira vez com *Tico-tico no fubá* e, não só dele, pois “inventaram” um final apoteótico que agradasse Zampari. Quantos, e quem, pouco importava. Obviamente os autores dessas improvisações não aparecem nos créditos do filme e, embora não possamos avaliar se tal situação era recorrente, ao encontrar um conto de Guilherme de Almeida de 1916 que explora certas situações, imagens e caracterização de personagem semelhantes aos de *Appassionata*, não podemos deixar de

⁷ CATANI, Afrânio Mendes - “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)” in RAMOS, Fernão - Op. cit.

supor que sua participação no roteiro desse filme tenha sido maior e mais decisiva do que simplesmente uma parceria nos diálogos.

Mesmo que em *Appassionata* o enfoque seja a pianista e n' *O crime do Café Cardinal* seja o pintor, é inegável a semelhança entre Luiz Marcos e Ricardo. Ambos representam o Artista, e viajam tendo como objetivo o aperfeiçoamento na profissão, seja em busca de novas inspirações, técnicas, ou meio mais adequado para desenvolver e divulgar seus trabalhos. Como Ricardo, Luiz Marcos não consegue se distinguir dos demais, é somente mais um pintor (quando consegue uma boa sala para expor seus trabalhos, não é por mérito próprio, mas por ser o marido de uma pianista famosa). Nos dois pintores despertam sentimentos contraditórios em relação à primeira tela que pintaram com suas modelos: Maria-Helena (na tela inacabada) e Sílvia. Se no caso de Ricardo esses sentimentos são promovidos pelo fato da tela estar inacabada e pela impossibilidade de terminá-la, num misto de amor e ódio pela modelo que, se de um lado lhe permitiu vislumbrar a possibilidade do êxito com a tela, de outro, só lhe trouxe frustração; com Luiz Marcos acontece coisa semelhante, pois seus sentimentos em relação ao quadro alternam conforme a imagem de Sílvia, que se modifica para ele. Num primeiro instante, somente Sílvia pode dar uma nova luz ao seu trabalho. Mais tarde, com abertas desconfianças em relação à mulher e sentindo-se diminuído profissionalmente, já nem sente vontade de pintar: "Deus me livre! Mesmo que quisesse não poderia prendê-la com meu trabalho. É demais acadêmico." Conforme as desconfianças aumentam, aumenta também o seu horror pelo quadro que, no final, é destruído, assim como o de Ricardo. Ambos destroem os quadros como tentativa de arrancar de suas vidas as mulheres neles representadas, desencadeadoras de todo o desespero que, no caso de Ricardo, é provocado pela morte de

Maria-Helena, ao passo que, em Luiz Marcos, é provocado por uma “morte simbólica”, pois em seu desespero ele altera a imagem da mulher dócil e modelo eterno, que tinha de Sílvia, para a de uma mulher assassina e adúltera, imagem essa promovida por seu ciúme doentio, possessão, egocentrismo e sugestão (das acusações feitas pela governante e que repercutem em comentários alheios, e também na atitude determinada e superior de Sílvia). É neste ponto que podemos ainda perceber, através do desespero e desvairio, a linhagem melodramática dessas personagens que se mostram de temperamento exacerbado e sensibilidade afetada. O conflito interior nelas promove visões distorcidas dos acontecimentos e das pessoas, fazendo com que esses se adequem aos sentimentos dos dois pintores. E o que desencadeia tais sentimentos, é o deixar-se dominar pela mulher, fazer com que o seu trabalho e, mais do que isso, sua própria vida sem elas seja inconcebível.

É importante ressaltarmos, ainda, que Anselmo Duarte menciona uma outra colaboração de Guilherme de Almeida na Vera Cruz, dizendo que lá “tudo tinha um especialista para fazer, até um especialista pra corrigir o que os outros deixavam passar - como o Guilherme de Almeida, que era especialista em corrigir o português errado dos diálogos dos filmes.”⁸ Essa colaboração mencionada por Anselmo Duarte ecoa no comentário de Inimá Simões a respeito da adaptação de *Paiol velho* para o cinema, cujos diálogos, sob a responsabilidade de Guilherme de Almeida, estavam, por esse motivo, garantidos de possuir um “português castiço”⁹. Tais observações soam um tanto artificiais

⁸ GALVÃO, Maria Rita - *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Vera Cruz, 1981. pp.135,136. Caso semelhante se verificava com Graciliano Ramos na imprensa, o que aponta para a rapidez do processo de modernização do país.

⁹ SIMÕES, Inimá - “Made in são Bernardo” in *Projeto Memória Vera Cruz*, 1987, p.27.

quando nos lembramos do *Pronominais* de Oswald de Andrade¹⁰, e toda a discussão sobre o coloquialismo, feita na década de 20, por um grupo do qual Guilherme também fazia parte. A atitude de Guilherme de Almeida, somada aos valores cultivados nesses filmes, mostra uma tentativa de reforçar os valores eternos da arte e o valor tradicional do patrimônio cultural, valores esses que, no entanto, contrariam a própria concepção da linguagem cinematográfica. Reportemo-nos aos roteiros, para verificar os valores tratados.

Assim como nos primeiros trabalhos de Guilherme, seus filmes procuram explorar a mulher, dominadora e musa, como uma figura exótica ou misteriosa. Branca, a protagonista de *Tico-tico no fubá*, a encarna por ser simplesmente a “amazona dos cinco continentes”, a mulher sem pátria, que oferece sua carroça como lar. É a mulher viajada e que tem conhecimento “do mundo”, fugindo, portanto, aos padrões de Santa Rita. Já Sílvia, a pianista de *Appassionata*, é misteriosa porque em sua vaidade pessoal e artística assume uma postura de superioridade e determinação sem limites. Até onde ela seria capaz de chegar para se livrar do epíteto de discípula de Hauser, seu marido? A linda e talentosa mulher seria também ela uma assassina? Esta dúvida, que abala a opinião pública, exerce duplo movimento em sua carreira, ameaçada no Brasil e valorizada no exterior. Um agente oferece a seu empresário vinte mil dólares e as melhores salas da Europa, afirmando que o

¹⁰ Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da nação brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

ANDRADE, Oswald de - *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1990, p. 120. Sobre a questão do coloquialismo ver PINTO, Edith Pimentel - *O Português no Brasil*. Rio de Janeiro, LTC, s/d.

que está em questão não é dinheiro mas prestígio, e arremata com a observação enfática de que “há um mês atrás Sílvia era apenas uma grande pianista, mas agora é mulher misteriosa. Matou ou não matou o Hauser?” Tal argumento mostra que a beleza e o perigo associados numa mulher que procura a satisfação de seus desejos, ainda é tema imperioso no imaginário de uma sociedade em processo de modernização que a ela reserva uma representação exótica. Mesmo que, no Brasil, a sua carreira esteja ameaçada, com sua condenação pelo público, sua coragem é decisiva na dominação dele enquanto artista, independente do que possam pensar sobre seu caráter: “mulheres como Sílvia dominam sempre o público.” Sílvia também é misteriosa em sua relação com Pedro, quando assume uma identidade falsa, e Pedro sabe que é falsa.

Nos roteiros de Guilherme de Almeida, a beleza, juntamente com esse aspecto exótico ou misterioso, é a desencadeadora da relação sentimental que sustenta a tensão. Assim como nas peças em francês, também aqui os homens apaixonam-se imediatamente. No caso de Zequinha, dois encontros são suficientes para que ele decida acompanhar o circo. O domínio de Branca faz com que somente através dela Zequinha possa ganhar o mundo. Ela mesma se coloca como esse amparo que o músico busca. Em *Appassionata*, Sílvia, a “potência musical”, provoca sempre paixões desesperadas com o mínimo contato. É justamente o aspecto de não se dar a conhecer completamente e não se deixar subjugar que alimenta o mistério e, por isso mesmo, a paixão.

No entanto, se a atitude de mulher dominadora é a que prevalece, num primeiro momento ela se mostra frágil e temerosa. É assim que Branca, logo que conhece Zequinha, mostra-se ingenuamente fascinada por ele, “eu nunca conheci um compositor pessoalmente...”; já Sílvia assusta-se com a declaração quase violenta de seu professor,

mas logo depois mostra que nunca será dominada, reagindo também violentamente. Seu gênio, nem um pouco humilde, como ela mesma diz, exerce enorme poder sobre o maestro que cogita matá-la, como forma de se livrar desse poder, sem jamais separar-se dela. “O senhor pensa que ele seria capaz de separar-se de mim? Fui eu. Eu que me separei dele” - explica Sílvia para o policial. Em Pedro aliás a pianista provoca um sentimento de querer protegê-la, mesmo que sempre lhe escape. Já Luiz Marcos sonha em tê-la como modelo eterno e dominá-la pela insistência (essa característica fica mais explícita quando Luiz Marcos chama por Sílvia diversas vezes e, mesmo ela respondendo, continua a chamá-la até que ela pára de tocar piano para ouvi-lo. Durante a discussão, ele se caracteriza: “de novo, sempre o mesmo, insuportável, desvairado. Eternas sinas, eternas brigas...”), já que Sílvia sempre se mostra mais determinada.

A dominação feminina também nos filmes se faz pelo jogo do presente-ausente. Inicialmente, é preciso estar presente para dominar e provocar a paixão. Note-se como também aqui as declarações do tipo “te ameie desde o primeiro instante” aparecem e se reiteram. Uma vez conquistada a paixão e surgidos os conflitos, a dominação se faz pela ausência, que corrói e alimenta a fixação no objeto desejado. Já para essas mulheres, a fuga representa um ganho de autonomia, uma retomada de poder. Repare como, nesse ponto, em *Tico-tico no fubá* esse papel também é representado por Zequinha, que, considerando que os artistas do circo possuem autoridade para avaliar o seu trabalho, por conhecerem o mundo, desiste de partir com Branca porque seus companheiros o acham caipira, e vê como meio de ter alguma autonomia (não se amparar em Branca) continuar em Santa Rita, onde compõe “coisas simples para gente simples”, ganhando, enfim, algum reconhecimento.

Nesse ponto, podemos verificar a contraposição feita, apenas inicialmente, entre uma arte regional (ou nacional) e outra universal. Se Zequinha desiste de acompanhar o circo porque sua arte era reconhecida apenas em sua cidadezinha, sendo frágil demais para resistir à concorrência na cidade grande ou agradar aos artistas viajados do circo, seu triunfo final, quando sua música conquista não somente as duas grandes capitais - Rio de Janeiro e São Paulo - mas também o mundo inteiro, vem nos mostrar que, na verdade, o público que o rejeitou em São Paulo e os artistas intercontinentais do circo, não sabiam avaliar o seu trabalho. Ou seja, na mesma medida em que temos essa arte regional elevada ao estatuto de arte universal, temos um movimento oposto, através do qual os artistas identificados como representantes de uma arte universal, não são inicialmente tão valorosos, pois não souberam dar o devido valor ao local. Nessa medida, ficam eles rebaixados como representantes de valores tacanhos e rígidos. Sendo assim, regional e universal, espelhados um no outro, subtraem-se novamente à dialética entre local e cosmopolita inscrita na idéia de universalidade, e o que se consagra não é o aspecto de uma cultura nacional ou regional, mas personalidades individuais, cosmopolitas, que sejam capazes de transcender ao âmbito em que foram encerradas. Esse duplo movimento também aparece em *Appassionata*, pois quando Sílvia consegue finalmente consagrar-se, sem ser a sombra de Hauser, descobre, através da carta deixada pelo maestro, que na verdade sempre vai ser “mensagem” dele para o mundo. Isso explica o que de “eterno” Luiz Marcos viu em sua arte e mostra, ainda, que ela estava enganada quando dizia que sua arte morreria junto com suas mãos, pois, certamente, quando morresse haveria alguém (Nélio) que levaria ao mundo a sua mensagem, assim como ela agora leva a de Hauser. A destruição do primeiro quadro em que a pianista posou para Luiz Marcos torna-se, então,

significativa, pois o pintor havia lhe dito que “a sua arte viverá nesse quadro”, até que, finalmente, ambos compreendem que a arte que vive para sempre é a de Hauser. Reconstituída a aura da arte, que consagra o artista, temos reconstituído também o mito proposto em *O crime do Café Cardinal*, mito do sofrimento como catarse que leva o artista até essa transcendência, e que ecoa ainda na abertura de *Tico-tico no fubá*, quando se diz que “uma grande fé na arte pode vencer todos os reveses e sofrimentos”. Afirmação que, na verdade, constata-se nos filmes, que mostram que a arte triunfa, mas como caminho expiatório já que o meio de o artista transcender, assegurar a sua aura e sua posição de artista onipotente, é através dos reveses e sofrimentos, isto é, padecer antes para ser recompensado depois. Mas essa transcendência implica paradoxalmente na sua morte (ou renúncia à vida), quer dizer, é só através da morte que se pode alcançar a imortalidade. O triunfo pode ser pressentido pelo artista, mas não vivenciado por ele. Sendo assim, o artista mais do que herói cultural da modernidade, torna-se, em chave cristã, mártir porque abdica de sua vida em favor de um ideal maior e mais sublime. Devemos notar também que essa oposição do regional com o universal, desencadeia um outro conflito, o do novo com o antigo. Sílvia é categórica quando afirma que detesta velharias e por isso não gosta de museus. A luta de vaidades que trava com Hauser e mais tarde com Luiz Marcos é, em grande medida, o confronto do antigo com o novo. Hauser é o músico consagrado do velho mundo. Até as paredes sabem quem ele é. Sílvia é a aluna rebelde, que não se sujeita, que não obedece, que não respeita. No entanto, é ela quem dá forças ao maestro (quem não suporta a sua ausência e se suicida). Sem ela, não há vida possível (talvez como necessidade de renovação, de mesclar algo de novo). Luiz Marcos, por sua vez, produz uma pintura acadêmica. A sua convivência com Sílvia é necessária mas impossível. Em

seu caso como antes, no de Hauser, só se concebe o trabalho através de Sílvia, musa e renovação. Porém, para desenvolverem esse trabalho, seria necessário rebaixar o dela a um segundo plano, coisa que a pianista não admite em hipótese alguma. A identificação final de Sílvia como mensageira de Hauser, no entanto, não é simplesmente o triunfo do maestro europeu, cuja luta no Brasil havia se tornado estéril. “Você está mais na idade de morrer do que de matar”, profetiza o chofer, palavras que reverberam ainda nas de Sílvia: “seu tempo de artista e de homem já passou”. A ausência do mestre é necessária para que o trabalho de Sílvia passe para o primeiro plano. Voluntária, a retirada da velha Europa está condicionada a permanecer sendo o que de grandioso há na arte emergente, condição aceita por todos, como tributo ou apego à tradição. Com isso, a própria pianista cumpre o destino de mártir, ao mesmo tempo nacional e cultural, abdicando, também ela, de sua vida: “Agora eu compreendi. A minha vida é a música. E esta carta.” Porém, o que prevalece não é a convenção da expressão (Hauser e Luiz Marcos), mas a expressão da convenção. Esse movimento ainda pode ser percebido em *Tico-tico no fubá*. Aqui também há a impossibilidade da união de Branca e Zequinha. Ele também se alimenta da força de sua musa, compondo o *Tico-tico* com a inspiração que ela lhe dá. Na sua ausência, declara “ela levou a minha música, foi castigo”. *Tico-tico no fubá* torna-se conhecida mundialmente. Tocada nos quatro cantos do mundo, seu ritmo varia, se modifica e adapta à moda no momento, fator que representa também uma expressão da convenção. Aqui essa expressão da convenção identifica-se apenas em parte com o caráter renovador da moda. Como nos diz Benjamin, a moda é o eterno retorno do novo. Não é só porque o novo sempre retorna, nas diferentes modas que se sucedem, mas porque junto com o novo, em sua fundamentação, estão os valores tradicionais.

É assim que, como nas peças ou no mito formado no *crime do Café*, a movimentação das personagens, seus papéis e atitudes retornam. A relação Hauser-Sílvia, velho-novo, maior-menor, o artista consagrado e o iniciante que se ampara no prestígio do primeiro, vai se repetir na relação Sílvia-Luiz Marcos. Além do mais, em *Tico-tico no fubá*, se os acontecimentos ou relações não chegam a se repetir, seguem, entretanto, às previsões. Quando Branca diz, por exemplo, com raiva, a Zequinha que ele merece mesmo é ficar na cidade, tocar com a bandinha no coreto e se casar com a mocinha, prevê, exatamente, a saída que ele encontra quando se desilude com o trabalho burocrático da prefeitura e decide se dedicar à música. A própria canção, *Tico-tico no fubá*, retorna juntamente com Branca, sublinhando o encontro final dos dois.

No entanto, essa repetição não se dá somente nas características do produto, isto é, nas atitudes das personagens ou nos valores que elas transmitem, mas no processo de produção, em outras palavras, no próprio espírito da Vera Cruz e seus filmes. Contratando técnicos de diversos países, para compor uma equipe com experiência, a companhia destacava-se dentro da própria concepção dessa indústria por um espírito cosmopolita que vai de encontro ao desejo de ganhar o mundo, conquistar o mercado externo se equiparando a ele. A reação desse mercado internacional - “não é que eles sabem fotografar direitinho?” - como evocará ironicamente Rudá de Andrade¹¹, não era, por acaso, a mesma que Oswald e Guilherme procuravam quando escreveram as suas peças de teatro em francês e mostravam para os artistas de fama internacional que passavam por São Paulo? E todos esses valores transmitidos pelos filmes, com movimentação semelhante

¹¹ Em entrevista concedida em abril de 1996, o filho de Oswald de Andrade disse que estava em Veneza na época do lançamento dos primeiros filmes da Vera Cruz. Quando lhe perguntei como era a recepção desses filmes na Europa (já que muitos deles foram premiados no exterior), Rudá respondeu que lá as pessoas os achavam exóticos, que a reação geral era “não é que eles sabem fotografar direitinho?”...

ao *crime do Café Cardinal* e as peças em francês, não são, ainda, eles mesmos um retorno de uma concepção da arte e de um imaginário já trabalhado e reformulado no início do século, mesmo que através de uma nova linguagem?

Com essa fusão integradora e apaziguadora do novo com o antigo, poder-se-ia pensar que esses artistas tentavam, talvez, elaborar um conceito de modernidade semelhante ao definido por Baudelaire. Porém, não é como modernidade que essa mescla se apresenta aqui. Isso porque o mergulho no antigo é por demais profundo, comprometendo o valor de choque e fazendo com que, na verdade o novo só seja assimilável (ou possível) por causa da excessiva dosagem do antigo. Veja-se, por exemplo, o caso de Sílvia. Para Zequinha, aliás, esse raciocínio também é válido pois lembremos que, em primeiro lugar, procura-se colocar em evidência o sucesso de *Tico-tico no fubá*, e não a rumba ou outro ritmo qualquer que, apesar de estarem na moda, são por isso mesmo padronizados, mostrando mais uma vez que explorar um elemento exótico (no caso, *Tico-tico no fubá*) enriqueceria tal padronização. Dessa forma se mostra que se o cinema, enquanto técnica de reprodução, emancipa a obra de arte do “ritual”, é justamente a ele que os filmes recorrem como forma de consagração do artista. Devolvendo a aura ao artista e proclamando a sua arte como eterna, procura-se mostrar a sua superioridade em relação ao aparelho, porém através do aparelho. No entanto, essa mescla entre o antigo e o novo, entre o eterno da arte e o transitório da máquina, nos remete mais à mistura inorgânica que é necessária na produção de uma cultura massificada, como esclarece Sevcenko:

De fato, fossem concertistas, atores, músicos de orquestras ou cantores, esses artistas [das companhias operísticas, dramáticas e de operetas] em trânsito permanente desenvolvem um sistema de treinamentos e ensaios em exercícios e seqüências de *performances* padronizadas, que podem ser recompostos e recombinaados, de forma algo semelhante com o

que ocorre aos cenários, figurinos e demais elementos cênicos das montagens. Seria desse sistema preexistente das companhias teatrais, que as grandes companhias cinematográficas americanas apreenderiam o modelo dos grandes estúdios de filmagens em série. Inclusive o próprio sistema de propaganda e promoção das companhias e suas grandes estrelas. Assim, se o repertório era tradicional, o conjunto da sua montagem, sua dinâmica de desempenho cênico, o senso profissional agudo dos seus integrantes, a eficácia precisa e criativa de seu gerenciamento empresarial, suas técnicas de publicidade *star system* eram notórios índices de modernidade propagados pelo mundo todo.”¹²

Retorno ao tema, valores e até aproveitamento de um sistema já existente no final do século passado, é assim que se caracteriza o ambiente cultural no qual Guilherme de Almeida estava inserido no início dos anos 50, ambiente que não estaria completo se houvesse ele simplesmente trocado a tentativa da equiparação com a cultura francesa, dos anos 10, pelo sistema hollywoodiano de produção cinematográfica. Mas, como já dissemos anteriormente, seu compromisso com formas dominantes em um estágio anterior da expansão capitalista, por exemplo, sua relação com a língua e a cultura francesa, era muito forte, e é tomando-a mais uma vez como modelo que Guilherme de Almeida publica, na mesma época em que *Tico-tico no fubá* e *Appassionata* foram lançados (abril e setembro de 1952, respectivamente), uma apologia do cultivo das orquídeas, *fait-divers* que ganharia estatuto de matéria de capa, na *Seleções de Reader's Digest*, periódico que mostra também o caráter nada superficial de seu envolvimento com a cultura de massa. Recorramos a esse texto esparso, que nos traz de volta um tema explorado pelo poeta nos anos 10, as flores; já analisado oportunamente.

¹² SEVSENKO, Nicolau - *Orfeu extático na metrópole*. cit., p.233.

Orquídea, flor de altura

O que a flor-de-lis é para a França, a orquídea tem que ser para o Brasil: a flor heráldica. A garantir-lhe a nobreza tem ela, por campo de brasão de armas, o Orquidário do Jardim Botânico de São Paulo, no Parque do Estado: precisamente onde nasce o ribeiro Ipiranga, que espelhou em suas águas e repetiu em seu marulho o brado da Independência, levando-o, afluente humilde, ao largo caudal que buscava, e este àquele outro, até que o velho Oceano o ouviu contado pela larga boca da foz...

Fundado em 1930, no Governo Júlio Prestes, o Orquidário viveu sob os desvelos científicos do Dr. F. C. Hoene que, recentemente aposentado, tem agora a continuá-lo o Dr. Moysés Kuhlmann, seu antigo assistente. Num maravilhoso quadro topográfico e botânico, que o urbanismo afeiçoou à atualidade, duas grandes estufas, rigorosamente técnicas, oferecem “habitat” propício a quatrocentas e tantas espécies de orquidáceas, desde as mais pomposas e raras, até as microrquidáceas, que já são também enlevo e orgulho de amadores. Não é, pois, de estranhar-se que, apesar do acesso ainda deficiente, seja esse ponto predileto de turistas. Basta anotar que até fins de 1951 as visitas atingiram um total de 477.676 pessoas, embora em certo período não tenha sido franqueado ao público.

Mais que cultura, esse culto pela nossa nobre “flor de altura” vai, em São Paulo, alçando-se em lisonjeira linha ascendente. Desde que o pioneiro Júlio Conceição organizou, há quase meio século, em Santos, o seu esplêndido orquidário, multiplicam-se por todo o Estado colecionadores apaixonados, e fundam-se entidades especializadas que, todos os anos, vêm organizando seus certames vitoriosos. Ainda nestes últimos meses teve a Capital paulista três exposições: a da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal, a da Sociedade Bandeirante de Orquídeas e a XVI do Círculo Paulista de Orquidófilos.

É um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização.¹³

Com tom grandiloquente, Guilherme de Almeida procura ressaltar a importância de se difundir o gosto e o hábito por tal tipo de cultura basicamente com três argumentos: que assim como a França possui a flor-de-lis como flor heráldica, também nós devemos possuir uma, a orquídea que, por sinal, tem algo de “nobre”; que as grandes

¹³ Matéria publicada na contracapa da *Seleções de Reader's Digest*. Rio de Janeiro, vol.22, nº126, jul de 1952 e assinada por Guilherme de Almeida da Academia Brasileira de Letras.

estufas para as quais chama a atenção são “rigorosamente técnicas”, atuais e afeiçãoadas ao urbanismo; e, finalmente, que é um refinamento de gosto, uma definição de civilização.

Esses argumentos nos evidenciam que, segundo Guilherme, para uma afirmação enquanto sociedade civilizada, temos, mais uma vez, que nos espelhar no modelo de civilização fornecido pela França, o que se trata, decisivamente, de uma questão de “refinamento de gosto”. Mas não é só isso, ainda nos é dada a garantia da atualidade do assunto tratado, e do seu rigor científico, através do caráter técnico que é apresentado. Com isso, Guilherme de Almeida dissocia o tema das flores de seu caráter puramente sentimental e coloca também o culto às orquídeas no entre-lugar de razão e sentimento, no “senti-mental”, que se tenta explorar como alternativa na sociedade moderna, mostrando, apesar disso, com essa gama de recorrências, que a vida é “pura agitação congelada”.

Como imagem dialética, a orquídea alegoriza o modernismo triunfante. Cresce em jardim botânico estatal, “fundado em 1930”, e graças aos cuidados de orquidófilos tão técnicos quanto importados, Hoene e Kuhlmann, verdadeiros Hausers do rigor tropical, rebaixado à condição “instintiva e intuitiva”, o que supõe abdicar de ambições institucionais e racionais¹⁴.

Contrastando com essa versão *naïve* do conflito entre arte e mercadoria, Benjamin contrapôs à indústria cultural e à estetização da política praticadas pelo fascismo a politização da arte, resposta encontrada pelo comunismo. É neste âmbito que, a diferença de Guilherme de Almeida, se insere a produção teatral de Oswald de Andrade

¹⁴ Ver DELEUZE, Gilles - “Instintos e instituições” in ESCOBAR, Carlos Henrique - *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro, Hólon, 1991.

dos anos 30 e suas investidas no cinema. Seus dois roteiros não filmados, *Perigo Negro* e *A Sombra Amarela*, são extraídos de *Marco Zero*, romance que o próprio autor considera um “afresco” social, com linguagem cinematográfica e menos agressiva que os romances anteriores¹⁵. O primeiro deles, *Perigo Negro*, publicado na *Revista do Brasil* em outubro de 1938, focaliza a trajetória de um craque de futebol, isto é, divertimento popular ou de massa semelhante ao circo de *Tico-tico no fubá*. Mas antes de nos determos no roteiro devemos ressaltar, porém, algumas observações de Oswald a respeito desse esporte, que nos fornecem, também, elementos a serem explorados em *Perigo Negro*. Em “Carta a um torcida”, ele se pergunta:

Quem negará ao futebol esse condão da catarse circence com que os velhos sabidos de Roma lambuzavam o pão triste das massas? Não podendo xingar o patrão que o rouba, o operário xinga os juizes da partida e procura espancá-los, como se o bandeirinha mais próximo fosse o procurador da preponderância, do arbítrio e dos outros sinais do mundo injusto que o oprime. (...) É você¹⁶ quem defende, histérico e incisivo, a exploração de rapazes pobres, bruscamente retirados do seu meio laborioso, para o esplendor precário dos grandes cartazes e dos grandes cachês, a fim de despencarem depois de lá e ficarem como os potros quebrados nas corridas dos prados milionários.¹⁷ (...)

Não sei qual a solução social que se dá ao caso dos jogadores inutilizados nos encontros e aos quais se nega qualquer renovação de contrato ou qualquer garantia que o socorra e indenize. Sei apenas que eles penosamente se mexem com água-no-joelho, canela furada, equimoses, tuberculosas e traumas, sem amparo e sem emprego, encostados muitas vezes dramaticamente à família pobre, donde os arrancaram.¹⁸

¹⁵ Considerações sobre *Marco Zero* na entrevista “Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o II concurso literário latino-americano” in *Os dentes do dragão*. São Paulo, Globo, 1990, pp.76, 77.

¹⁶ No texto, “você” se refere a José Lins do Rego, a quem é direcionado.

¹⁷ Como ocorre, muitos anos mais tarde, com o protagonista de *Pixote*.

¹⁸ “Carta a um torcida” in *Ponta de lança* pp. 46-47

Como vemos, num primeiro instante, Oswald equipara o futebol ao circo, enquanto espetáculo grandioso e cuja realização está acima de qualquer idioma. Se no circo há uma união entre espectadores e artistas, independente de nacionalidade ou classe social, através da linguagem que é a “verdadeira e pura diversão, a diversão que não é mais que diversão”¹⁹, no futebol, os jogadores e a torcida se integram, igualmente, num espetáculo de proporções e emoções inusitadas. Porém, com a ressalva de que, no circo, as diferenças são esquecidas por alguns instantes pela simples e completa diversão, ao passo que no futebol a catarse é um pouco diferente. Além do entretenimento, o público tem a possibilidade política de extravasar as reações que reprime no seu dia-a-dia. Nesse sentido, não só é exposta a idéia do futebol como “ópio do povo”, mas também nos permite relacioná-lo com um aspecto do cinema, ressaltado por Benjamin. Ele destaca o imenso interesse pelo desempenho do ator diante do aparelho, pois

é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo²⁰.

Nos estádios, porém, o próprio público podia executar essa vingança. Se Benjamin indica ainda uma analogia entre os testes cinematográficos e o desempenho esportivo, devido à intervenção de inúmeros técnicos e, ainda, à filmagem de várias versões de uma mesma cena, fazendo com que o montador escolha uma delas “como quem

¹⁹ SERNA, Ramón Gomez de la - *El Circo*. Barcelona, AHR, 1957, p.684.

²⁰ BENJAMIN, Walter - Op. cit., p.179.

proclama um recorde”, Oswald vai associá-los enquanto “entorpecentes” do povo, mas exaltando que “o cinema como o estádio exprimem a nossa época”²¹. A identidade entre o cinema e o futebol fica patente na caracterização que ele faz do “esplendor precário dos grandes cartazes e dos grandes cachês”, meio em que vão se inserir os jogadores retirados de suas vidas pobres. A palavra cachê aqui é de grande significação, pois, usada para designar o pagamento dos atores de companhias teatrais e cinematográficas, mostra ainda a inexistência de um termo próprio ao esporte em moldes capitalistas que só mais tarde cunhará um conceito específico: o passe. Mesmo assim, o percurso é semelhante aos dos atores descobertos pelos “caçadores de talentos”, como fica evidente, na Vera Cruz, com o caso de Marisa Prado. Ao contrário de Eliane Lage, que vinha de uma família tradicional do Rio de Janeiro, Marisa Prado era uma “mocinha bonita, meiga, simples” que trabalhava como datilógrafa e depois como assistente na Vera Cruz. “Até que um dia Cavalcanti a viu, encantou-se com seu ‘tipo brasileiro’ e resolveu fazer um teste. Foi assim que ‘surgiu uma *estrela* da noite para o dia!’”. José Mauro Vasconcelos, roteirista da Vera Cruz, conta como se criava o nome de uma “estrela”: “Eu perguntei ao Cavalcanti: ‘Como é que foi o teste da Marisa?’ ‘Que Marisa?’ ‘Aquela moça morena, bonitinha, que trabalha com o Haffenrichter.’ ‘Não é Marisa, é Olga o nome dela. Mas está ótimo. Marisa é um bom nome para ela; agora arranje um sobrenome!’”. Deu-se larga publicidade ao caso e estava criada a “Cinderela da Vera Cruz”²². Tais histórias faziam com que o público acalentasse o sonho de um dia também poder virar, de uma hora para outra, estrela de cinema. Era unicamente uma questão de sorte receber a *Hora da estrela*.

²¹ ANDRADE, Oswald de - “Do teatro que é bom...” in *Ponta de Lança*. São Paulo, Globo, 1991, p.102

²² CATANI, Op. cit., pp.207-208 e 294.

É entretanto outro aspecto do espetáculo popular que Oswald vai defender, o educativo, função que corresponde aos anseios de um povo que quer saber, ver, conhecer, e através da qual o futebol se transforma, aos olhos de Oswald, em um teatro de estádio, capaz de participar nos debates do homem. É nesse sentido que Oswald de Andrade procura desenvolver *Perigo Negro*, mostrando os interesses que movem o incentivo ou descaso a um craque de futebol. No roteiro Oswald mostra o fascínio da torcida pelo jogo e como ela se constitui numa manifestação espetacular em si mesma, multiplicando as emoções desencadeadas pela partida ou pelo craque. Assim ele caracteriza não só o comportamento de Seu Rafael, fanático por futebol e que não se incomoda com nenhuma outra coisa, a não ser com o seu “Estella Club”, mas das pessoas de várias idades e classes sociais que formam a multidão anônima, donde se destaca o comentário de uma grã-fina - “Quebra os membros inferiores desse negro!” - que mostra, como muito antes em Baudelaire, que permanecer incógnito na massa é a condição de praticar ações vis. Ridiculariza em seu projeto cinematográfico a intensidade com que o torcedor se entrega às alegrias e misérias que a circunstância lhe apresenta, no enfoque à “torcida fisionômica de Moscosão”, “que atinge paroxismos de hospício”, realizando assim “todas as máscaras da ansiedade humana, da tortura, do desejo”. Dessa maneira, a “torcida” fisionômica nos é apresentada em um duplo sentido - o daquele que torce e do que é torcido, torto. Essas manifestações da identidade travada entre o público e seu time é ainda relacionada ironicamente com um sentimento patriótico dos espectadores em dia de parada. Assim, se num primeiro momento o uniforme dos jogadores é caracterizado como “cuecas esportivas”, mais tarde se apresenta como “farda”, ao som de uma música militar. O campo do estádio, quando o time está em disputa internacional, transforma-se em campo de

combate. A analogia torna-se ainda mais explícita no final, quando um letreiro vem esclarecer que “como um mutilado de guerra, numa manifestação patriótica, ‘Perigo Negro’ acompanha o embarque da nova equipe olímpica de seu clube.” Notemos que esse sentimento que dá razão às existências de Genuca (mesmo depois das injustiças que o teriam degradado de ídolo nacional a limpa-campo maltrapilho) e de seu Rafael, se assemelham ao sentimento promovido pela arte, nos roteiros de Guilherme de Almeida. Alguns artistas, os triunfadores, nos aparecem como verdadeiros mártires, ao passo que, os fracassados, como Giuseppe, em *Tico-tico no fubá*, trapezista aleijado devido a uma queda, torna-se subalterno ao próprio sistema, um simples bilheteiro: “Anda de muletas mas não deixou o circo”, assim com Genuca, que limpa o campo para não deixar o futebol. Mas essas reações não revelam apenas amor ao mito, devemos somar a ele a pouca possibilidade desses fracassados, na época, conseguirem outro emprego, uma vez deficientes. Como o próprio Oswald argumenta, eles não contavam com qualquer garantia que os socorresse e indenizasse, ficando a mercê da caridade de seus antigos patrões, para lhe arranjam qualquer outra função no meio em que trabalhavam. É dessa maneira que se assemelham aos “potros quebrados nas corridas dos prados milionários”, associação que Oswald utiliza no roteiro, quando nos transporta ao Jockey Club, onde Moscosão analisa um puro sangue com a perna partida e recomenda ao veterinário: “Mande matar esse diabo! Me fez perder o prêmio.” Não é só as estrelas - do futebol ou cinema - que Oswald desmistifica no texto. Também nos apresenta uma Vênus das peles da periferia. Linda e pobre, a manicure Finfa não mede esforços para comprar as suas peles, fazer seus vestidos novos e chamar a atenção dos homens no ônibus ou no salão onde trabalha. Vende-se pela elegância, já que o marido não paga “esses luxos”. Sua crueldade e dominação procura

exercê-las na irmã, no marido e nos cachorros. Como o marido só se preocupa com o futebol, não lhe dando atenção, e a irmã se casa, mudando-se de moradia, só lhe restam os cachorros para chutar e a maledicência para com a irmã. Dessa maneira Oswald de Andrade mostra que qualquer uma é capaz de possuir as suas peles, de modo algum privilégio das mulheres ricas e educadas. Mais do que isso, indica que a dominação da sensualidade é coisa do passado, agora o que domina é o futebol, pois o marido da Finfa só se incomoda com o que diz respeito ao time, sua irmã se casa com o craque e seu amante é o empresário que promove o “Estella Club”, pouco se importando com ela, já que o dinheiro do futebol compra uma amante por semana. É a “era da máquina que atinge o seu zênite”, promovendo a alienação das massas. Oswald, com esse roteiro, tenta esclarecer seus mecanismos de alienação, numa discussão dentro de outro mecanismo, o cinema, aproveitando-se de seu fundamento imediato como técnica de produção para difusão em massa, ou seja, seu caráter coletivo, para estabelecê-lo na práxis política. Mesmo que a associação entre jogadores e cavalos ou Vênus de periferia e serpentes sedutoras ainda coloque a massa ao nível de puro músculo instintivo e intuitivo, não muito distante, aliás, da posição “esclarecida” de Guilherme de Almeida, ainda assim, em Oswald de Andrade o cinema participa dos debates do homem, “que quer saber”, evidenciando o seu caráter educativo. É com esse mesmo intuito racional e pedagógico que Oswald vai desenvolver *A Sombra Amarela*, argumento que o autor chama de “cenário para filme”. Publicado em 1942, esse argumento foi dedicado a Orson Welles que, na época, estava no Brasil filmando o inacabado *It's all true*. Como *A Sombra Amarela* é só um argumento, não temos a possibilidade de avaliar se se tinha o objetivo de empregar na filmagem as técnicas

que celebrizaram Welles, cujo trabalho era bastante admirado por Oswald de Andrade²³. Mas o clima de suspense que contém marca, certamente, alguma semelhança. A história começa em 1932, durante a Revolução Paulista e percorre a trajetória de Lírio do Brasil, durante algum tempo chefe do movimento negro de São Paulo. Assim como Genuca e Seu Rafael, Lírio do Brasil é uma personagem pedagógica que significa uma categoria social e racial. Representante “da raça perseguida que se defende”, Lírio fracassa na luta econômica “do caboclo contra o amarelo”. É somente enquanto charlatão, com seu próprio consultório espírita, que ele consegue alguma estabilidade financeira. Mesmo afastado da luta política e social, é assassinado por um japonês, que em todas as seqüências aparece espreitando. Tão forte quanto a dominação econômica exercida pelos japoneses, estão a necessidade de um herói para mobilizar os negros em sua luta, mesmo que esse herói seja forjado, e a descrença geral do povo numa união em busca de uma situação melhor. Estaríamos, assim, num quadro social anterior ao de *Perigo Negro*, onde o craque nos aparece como o herói produzido pela classe dominante e o povo, ou está completamente desinteressado pela luta social (Seu Rafael), deixando-se levar pelas disputas de futebol, ou apresenta-se desarticulado nessa luta, cujo chefe, como Lírio do Brasil, não parece ganhar maiores resultados. Apesar dos dois roteiros não apresentarem perspectivas otimistas, como nas suas peças de cunho panfletário da década de 30, Oswald tem a preocupação de desmistificar os símbolos que seriam nocivos à sociedade: o futebol, a religião e os heróis. Dessa forma, Oswald de Andrade tem uma atitude contrária a de Guilherme de Almeida.

²³ Rudá de Andrade contou-me o quanto Oswald apreciava o *Cidadão Kane*, tendo, inclusive, pagado as entradas de Rudá e mais uns cinco amigos para que eles fossem assistí-lo. Parece que na época os preços das entradas de cinema não eram assim tão acessíveis, e que Oswald teria gasto algum dinheiro com o evento. Diz ainda que Paula Lima afirma ter escutado uma conversa pelo telefone entre Oswald de Andrade e Orson Welles, que estava no Rio, e que Oswald falava para o diretor: “Welles, você é o gênio da América do norte, eu sou o gênio da América do sul.”

Os roteiros deste procuram mitificar a figura do artista ao passo que Oswald de Andrade ensaia, a partir da lógica reprodutiva da nova linguagem, a possibilidade de personagens coletivas ou caleidoscópicas.

Perigo Negro e *A Sombra Amarela* são desenvolvidos utilizando-se dos métodos de montagem para os quais Eisenstein nos chama a atenção, simultaneamente, em *Montagem 1938*, texto que vem explicitar que “a montagem cinematográfica é somente uma aplicação particular do princípio geral da montagem, princípio que, assim compreendido, ultrapassa de longe os limites da simples junção de fragmentos de películas”²⁴. A montagem difere da representação, utilizada nos roteiros de Guilherme de Almeida, porque obriga o espectador a criar. Somente dessa forma ele percebe a imagem sintética final, formulada pelo autor através da soma e justaposição de imagens fragmentárias, que procuram materializar afetivamente o tema. Essa imagem é fixada em elementos descontínuos, explorando o dinamismo. É assim que podemos perceber como o futebol domina a vida de Seu Rafael em diversos fragmentos que mostram como isso altera suas relações profissionais (na impaciência dos clientes, o que acarreta na sua demissão), pessoais (a completa falta de diálogo com a mulher) e política (“Sou do Estella-Club! Pru’ sindicato num ligo!”). E assim sucessivamente com todas as personagens, fazendo com que cada nuance venha juntar-se à anterior. De sua soma forma-se, com plenitude, a imagem de uma conjectura sem solução, ou melhor, a solução só se torna possível com uma transformação radical do mundo que nos é apresentado. É assim que, sem aparentar o sentimento, ele é provocado pela reunião e justaposição dos detalhes, característica que também podemos verificar n’*A Sombra Amarela*. Neste argumento são

²⁴ EISENSTEIN, Serguei - “Montagem 1938” in *Reflexões de um cineasta*, cit.

utilizados fragmentos de naturezas heterogêneas, mas que se integram pela presença de um mesmo elemento em todos eles: Lírio do Brasil e as frustrações de sua luta social e política. O japonês que espreita, o outro elemento que deve dar unidade à trama, possui enfoque quase imperceptível em algumas sequências e é abundantemente explorado, por associação à raça, em um único quadro, proporcionando ao conjunto um maior dinamismo. As personagens mostram-se, assim, caleidoscópicas porque, em sua qualidade de sujeitos coletivos e fragmentários, evidenciam, através das sucessões rápidas e cambiantes, suas contradições, cuja investigação leva a deduzir o sentido do todo que se coloca como necessidade de transformação.

Considerações Finais

Tendo iniciado suas carreiras literárias imbuídos pelo mundo dos espetáculos da década de 10, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, marcam trajetórias contrapostas, a partir de uma estréia comum: *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*.

Em *Leur Âme*, Gaston, à maneira funambulesca da arte anterior à Semana, define a si próprio como um palhaço voluntário. Esta metáfora, forte e pungente no primeiro Picasso, no futurismo e no desvairismo dos anos 20, retorna, um tanto mecanizada já, em *Tico-tico no fubá*, lançando mão do tópico do circo, que anos mais tarde, já exaurido, seria parodiado em *La Strada* e ganharia, assim, novo estatuto artístico.

Oswald de Andrade também recorre ao circo muito depois da publicação de *Théâtre Brésilien*, mas para rejeitar sua atitude anterior, que define como sendo de palhaço da burguesia. Oswald manifesta, assim, o desejo de ser, pelo menos, o casaca de ferro da revolução, e é nessa fase comunista que produz os seus roteiros, onde renuncia aos padrões estéticos nos quais se inserem o teatro do início do século e o cinema americano (que serve de modelo para a Vera Cruz).

Enquanto Zequinha de Abreu afirma que o mundo é um circo, “um circo de cavaleiros(...), cheio de palhaços, atletas, equilibristas, monstros, feras”, n’*O Rei da Vela* Oswald de Andrade vai subtrair o caráter democrático do espetáculo explorando a figura

implacável do domador, Abelardo II, empregado do agiota, que, reduzindo seus devedores a animais, mostra-se, no entanto, a fera mais perigosa.

É interessante notarmos que a ingênua democracia sugerida pelo circo marca, sintomaticamente, o início da carreira de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida através de outra imagem: a do bonde. O primeiro poema que Oswald escreveu, em versos livres, foi *O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde* (1912). Já Guilherme de Almeida confessava que a sua maior “emoção literária” foi ter visto, numa madrugada de 1917, uma operária lendo, no bonde, seu livro recém-publicado *Nós*.¹ O bonde, tido sempre como metáfora da modernidade², encerra também a utopia de democracia social dos primeiros modernistas. Osvaldo Costa, no entanto, utiliza essa imagem pejorativamente referindo-se à injustiça provocada pelo nivelamento de valores distintos que ocorreu com intelectuais e artistas que se acolheram sob o signo do Modernismo. Em favor da distinção desses valores, pelas páginas da *Revista de Antropofagia*, Osvaldo Costa marca o “racha” do movimento, no final dos anos 20, acusando o Modernismo de limitar-se a uma questão estética, sem se preocupar em criar um “pensamento novo brasileiro”. Ele denuncia: “A confusão que trouxe foi tamanha que à sua [do movimento Modernista] sombra puderam se acomodar, numa democracia de bonde da Penha, o Sr. Sérgio Buarque de Hollanda e o Sr. Ronald de Carvalho, o Sr. Mário de Andrade e o Sr. Graça Aranha, e até o Sr. Guilherme de Almeida”³.

Mais do que a busca de um pensamento brasileiro, Oswald de Andrade assinala, nos seus roteiros cinematográficos de 1938 e 1942, sua adesão ao comunismo e

¹ Em “Flash” de Guilherme de Almeida. *Letras e artes*. 11-set-1949

² Como por exemplo em J. Schwartz, *Vanguarda e Cosmopolitano* e R. Schawrz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”.

³ “Moquem - II Hors d'œuvre” - *Revista de Antropofagia* 2ª edição. *Diário de São Paulo*, 24-abr-1929.

procura desenvolver, através dessa linguagem, a denúncia social e política, como no seu teatro da década de 30. Com menos virulência do que nesse teatro panfletário, Oswald de Andrade evidencia nesses roteiros os mecanismos econômicos delatados e faz alusão à imagem do ser genérico, o homem substituível produzido pela sociedade industrial e difundido pela indústria cultural. Na desmistificação dos objetos inclui-se, por associação, o próprio cinema, mostrando, no entanto, que ele pode ser utilizado para outros fins que não sejam o de reforçar o culto aos ídolos fabricados e o de padronizar seus conteúdos.

I - BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

OSWALD DE ANDRADE

- ANDRADE, Oswald de - *Alma*. Pref. Mário da Silva Brito. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *A Estrela de Absinto*. Pref. Diléa Zanotto Manfio. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *A Escada*. Pref. Kenneth David Jackson. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Pref. Haroldo de Campos, Mário da Silva Brito. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *Serafim Ponte Grande*. Pref. Haroldo de Campos, Mário da Silva Brito. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *Marco Zero I - A Revolução Mecólica*. Pref. Maria de Lourdes Eleutério. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *Marco Zero II - Chão*. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *Pau-Brasil*. Pref. Paulo Prado (1924), Haroldo de Campos. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Pref. Raúl Antelo. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *O Santeiro do Mangue e outros poemas*. Pref. Mário da Silva Brito; Haroldo de Campos (Cântico dos cânticos para flauta e violão); Vera Maria Chalmers (O Escaravelho de Ouro). São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - "Teatros e Salões" in *Diário Popular*. São Paulo, 1909-1911.
- _____ - "Panorama do facismo" (peça de teatro) in *Problemas*. São Paulo, ANO I, Nº2, Setembro de 1937.
- _____ - "Perigo Negro" (roteiro para filme) in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, outubro de 1938.
- _____ - "A Sombra Amarela" (Cenário para filme) in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, março de 1942.
- _____ - *O Pirralho*. São Paulo, 1911-1918.

- _____ - *Revista de Antropofagia*. Pref. Augusto de Campos. Ed. fac-similar. São Paulo, Abril/Metal Leve, 1975.
- _____ - *O Homem do Povo*. Pref. Augusto de Campos. Ed. Fac-similar. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado/IMESP. Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, 1984.
- _____ - *Telefonema*. Pref. Vera Maria Chalmers. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. (Obras Completas).
- _____ - *Ponta de Lança*. Pref. Silviano Santiago, Mário da Silva Brito. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *Os dentes do dragão*. Pref. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *A Utopia Antropofágica*. Pref. Benedito Nunes. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *Estética e Política*. Pref. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - "Carta Oceano" in MACHADO, António Alcântara - *Pathé-Baby*. Ed. Fac-similar. São Paulo, Convênio IMESP/DAESP, 1982.
- _____ - *Dicionário de bolso*. Pref. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Pref. Mário da Silva Brito, Haroldo de Campos. São Paulo, Globo, 1992. (Obras Completas).
- _____ - *Um Homem sem Profissão - sob as ordens de mamãe*. Pref. Décio Pignatari, Antonio Candido. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *A morta*. Pref. Carlos Gardin, Ruggero Jacobbi. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ - *O Homem e o Cavalo*. Pref. Sábato Magaldi. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).
- _____ - *O Rei da Vela*. Pref. Sábato Magaldi. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas).
- _____ e ALMEIDA, Guilherme de - *Mon coeur balance e Leur âme*. Pref. Eudinyr Fraga. Trad. Pontes de Paula Lima. São Paulo, Globo, 1991. (Obras Completas. Ed. Bilíngue).

Sobre as peças em francês, quando foram lançadas:

- BRITO, Dolor de - "Mon coeur[sic] Balance. Peça em 4 atos de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida" in *O Pirralho* número 210. São Paulo, 8 jan 1916.

- "Mon coeur balance..." in *O Pirralho* número 210. São Paulo, 8 jan 1916 (Reprodução do artigo original publicado pelo *O Estado*).

- "A propósito de 'Mon coeur balance...' peça de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade" in *O Queixoso*. São Paulo, 13 jan 1916.

- "A proposito de 'Mon coeur balance'" in *O Pirralho* número 211. São Paulo, 22 jan 1916.

- DEFINE, Antonio - "Mon Coeur Balance e Leur âme por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida" in *O Pirralho* número 221. São Paulo, 29 jul 1916.

Sobre o autor:

- ANDRADE, Rudá - "Carta de Rudá de Andrade" in CANDIDO, Antonio - *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

- BOAVENTURA, Maria Eugenia - *O Salão e a Selva*. São Paulo/Campinas, Ex. Libris/Unicamp, 1995.

- BOPP, Raul - *Vida e morte da antropofagia*. Brasília, Civilização Brasileira/MEC, 1977.

- BRITO, Mário da Silva - *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

- _____ - *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

- CANDIDO, Antonio - "Estouro e Libertação", "Oswald Viajante" e "Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade" in *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

- CHALMERS, Vera Maria - *3 linhas e 4 verdades - o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

- _____ - "A correspondência do Piques" in *Boletim Bibliográfico - Biblioteca Mário de Andrade*. Números 1/4, jan-dez 1985. São Paulo, Prefeitura do município de São Paulo, 1985.

- CONDÉ, João - "Missão em São Paulo ou o fracasso de uma expedição III" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 22 set 1946.

- ELEUTERIO, Maria de Lourdes - *Oswald - Itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, Unicamp, 1989.
- FONSECA, Maria Augusta - *O palhaço da burguesia*. São Paulo, Polis, 1979.
- _____ - *Oswald de Andrade - Biografia*. São Paulo, Arte, 1990.
- GARDIN, Carlos - *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade*. São Paulo, Annablume, 1993.
- "Homenagem a Oswald de Andrade. Discurso pronunciado no banquete oferecido ao escritor paulista" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 09 abr 1950.
- MAGALDI, Sábato - *O Teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, s/d. (Tese de Doutorado)
- MORAES, Helenice Valias de (org.) - *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, UERJ. 1995.
- MORAIS NETO, Prudente de e HOLLANDA, Sérgio Buarque de - "Oswald de Andrade - 'Memórias Sentimentais de João Miramar'" in *Estética*, jan-mar 1925. (Ano 2, vol. 1)
- "Pronunciamento dos novos sobre o pensamento de Tristão de Ataíde" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 26 out 1947. (Depoimento de Dalton Trevisan)
- SILVEIRA, Helena - "Oswald de Andrade e o seu complexo de 'debutante'" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 14 dez 1952.
- SCHAWARTZ, Jorge - *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SCHWARZ, Roberto - "A carroça, o bonde e o poeta modernista" in *Que horas são?* São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- VIANA, Djalma (pseudônimo de Cyro dos Anjos) - "Gilberto, Carpeaux e Oswald" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 02 abr 1950.

GUILHERME DE ALMEIDA

ALMEIDA, Guilherme de - *Nós*. São Paulo, Ofic. Estado de São Paulo, 1917.

- _____ - *A dança das horas*. São Paulo, Ofic. Estado de São Paulo, 1919.
- _____ - *Livro das horas de Sôror Dolorosa*. São Paulo, Ofic. Estado de São Paulo, 1920.

- _____ - *A frauta que eu perdi*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1924.
- _____ - *Meu*. São Paulo, José Napoli, 1925.
- _____ - *Raça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- _____ - *Poesia Vária*. São Paulo, Martins, 1963.
- _____ - *Messidor*. São Paulo, Martins, s/d.
- _____ - *Natalika*. Pref. Suzi Frankl Sperber. Campinas, Ed. Unicamp, 1993.
- _____ - *Os sonetos de Guilherme de Almeida*. São Paulo, Martins, 1968. (Sonetos inéditos ou de publicação avulsa e extraídos de: *Nós, Messidor, Livro das horas de Sôror Dolorosa, Encantamento, Simplicidade, Você, Acaso, Poesia Vária, O Anjo de Sal*)
- _____ - *Meus versos mais queridos*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- _____ - *O meu Portugal*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1933.

Traduções:

- _____ - *Flores das "Flores do Mal"* de Charles Baudelaire. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.
- _____ - "O Albatroz", "A uma passante", "Perfume Exótico", "Remorso Póstumo" e "Recolhimento" de Charles Baudelaire in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 ago 1948.
- _____ - "Spleen" de Charles Baudelaire in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 19 set 1948.
- _____ - "A Beleza" de Charles Baudelaire in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 06 mar 1949.
- _____ - "Brisa Marinha" de Stéphane Mallarmé in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 abr 1947.
- _____ - "O infiel" e "Busquei trinta anos, irmãs" de Maeterlinck in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 maio 1949.
- _____ - "Orquídea, flor de altura" in *Seleções de Reader's Digest*, Rio de Janeiro, vol.22, nº 126, julho 1952.
- _____ e Ferreira, Ignacio - "O Crime do Café Cardinal" in *A Vida Moderna*. Nº 283 de 9 mar 1916.

- _____ - "Quando os limoeiros refluírem..." in *A Vida Moderna*. Nº 288 de 25 maio 1916.

FILMOGRAFIA:

- *Terra é Sempre Terra*. Lançamento: 4 abr 1951. Companhia Produtora: Vera Cruz. Argumento: baseado na peça teatral *Paíol Velho* de Abílio Pereira de Almeida. Diálogos: Guilherme de Almeida.

- *Tico-tico no fubá*. Lançamento: 21 abr 1952. Companhia Produtora: Vera Cruz. Argumento: Jacques Maret. Diálogos: Guilherme de Almeida.

- *Appassionata*. Lançamento: 10 set 1952. Companhia Produtora: Vera Cruz. Argumento original: Chianca de Garcia. Roteiro: Agostinho Martins Pereira. Diálogos: Sra. Leandro Dupré e Guilherme de Almeida.

- *Sinhá Moça*. Lançamento: 11 maio 1953. Companhia Produtora: Vera Cruz. Argumento: adaptação do romance homônimo de Maria Dezzone Pacheco Fernandes. Roteiro: Maria Dezzone Pacheco Fernandes, Tom Payne e Osvaldo Sampaio. Diálogos adicionais: Guilherme de Almeida e Carlos Vergueiro.

Sobre o autor:

- ANDRADE, Mário de - "Guilherme de Almeida" in *Estética*, abr-jun 1925. (A.1, vol.3)

- BAIRÃO, Reynaldo - "O Anjo de Sal" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 jul 1952.

- CARVALHO, Ronald de - "Guilherme de Almeida" in *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

- "Flash de Guilherme de Almeida" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set 1949.

- GARCIA, Aurora Ponzo - *Reflexões semióticas sobre o universo de um Poeta que vai à RUA: Guilherme de Almeida*. São Paulo, Escola de comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1987. (Tese de doutorado)

- LIMA, Alceu Amoroso - "Um grande poeta e outros" in *Primeiros Estudos*. Rio de Janeiro, Agir, 1948. (Vol.1)

- MEYER, Augusto - "Guilherme de Almeida" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 abr 1952.

- MILLIET, Sérgio - *Diário Crítico*. São Paulo, Martins/EDUSP, 1947.(vol. 5)

- MORAIS NETO, Prudente de - "Guilherme de Almeida" in *Estética*. Set 1924. (A.1, vol.1)
- SILVEIRA, Alcântara - "São Paulo nas letras e nas artes" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 jun 1948.
- SILVEIRA, Tasso - "Natalika" in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 20 jul 1952.

II - BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- _____ e HORKHEIMER - *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz - *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- AMARAL, Antônio Barreto do - *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo, Museu Paulista, s/d. (Coleção Paulística, vol.15)
- ANTELO, Raúl - *João do Rio - O dândi e a especulação*. Rio de Janeiro, Taurus-Timbre, 1989.
- _____ - *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo, Hucitec, 1986.
- ARAÚJO, Vicente de Paula - *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BARRETO, Lima - *Os Bruzundangas* - São Paulo, Brasiliense, 1956.
- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares de (org.) - *Brasil Primeiro Tempo Modernista - 1917/29*. São Paulo, IEB, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles - *Le Spleen de Paris*. Paris, Librairie Générale Française, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean - "La moral de los objetos" in *Comunicaciones*. Trad. Silvia Delpy. Número 13, Los Objetos. Buenos Aires, Tempo Contemporaneo, 1971.
- BENJAMIN, Walter - *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____ - "Ramon Gomez de la Serna, Le Cirque." In *Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1980. (Bande III)

- _____ - *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____ - *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- BERGSON, Henri - *O Riso*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- BOSI, Alfredo - *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.(Ed. revista e aumentada)
- BOURDIEU, Pierre - *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- _____ - *Razões Práticas*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, Papirus, 1996.
- BRECHT, Bertolt - *O teatro dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____ - *Estudos de teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- BROCA, Brito - *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960. (2 ed.)
- _____ - *Naturalistas, parnasianos e decadentistas*. Projeto Original: Alexandre Eulálio. Organizador: Luiz Dantas. Campinas, unicamp, 1991.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine - *La raison Baroque. De Baudelaire a Benjamin*. Paris, Galilée, 1984.
- BÜRGER, Peter - *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona, Ediciones península, 1987.
- CADICAMO, Enrique - *La historia del tango en Paris*. Buenos Aires, Corregidor, 1975.
- CAMPOS, Augusto de - *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de - *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.(4 ed. Revista e ampliada)
- CANDIDO, Antonio (org.) - *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- _____ - *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1985.

- COHEN, Jean-Louis - "L'Esprit Nouveau et la Russie" in *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Bruxelas, Pierre Mardaga, 1987.
- COMBE, Dominique - *Poétiques francophones*. Paris, Hachette Livre, 1995.
- CORTI, Maria - "La città come luogo mentale" in *Strumenti Critici*. Número 71. Jan 1993. (A. 8, fasc. 1)
- DELEUZE, Gilles - *Apresentação de Sacher-Masoch*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Taurus, 1983.
- _____ - *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, Papirus, 1991.
- _____ e GUATTARI, Félix - *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995. (Vols. 1 e 2)
- DÜCHTING, Hajo - *Robert y Sonia Delaunay*. Trad. José García Pelegrin. Köln, Taschen, 1994.
- EISENSTEIN, Serguei - *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus - *Com raiva e paciência*. Trad. W. Bader. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- FOUCAULT, Michel - *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- GALVÃO, Maria Rita - *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- GAMERRO, Carlos e SALOMON, Pablo (org.) - *Antes que en el cine - entre la letra y la imagen el lugar del guión*. Buenos Aires, La marca, 1993.
- GAY, Peter - *O estilo na História*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cia das letras, 1990.
- GEDULD, Harry M. (org.) - *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- GIDEL, Henri - *Le Vaudeville* - Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- GOMES, Paulo Emílio Sales - *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. (Vol. II)
- GREENBERG, Clement - *Arte y Cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- HARDOY, Jorge E. - *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos aires, Clacso, 1985.

- JANICOT, Christian - *Anthologie du Cinéma Invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. Paris, Jean Michel Place/ARTE Editions, 1995.

- LITVAK, Lili - *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch, 1979.

- _____ - *El jardín de Aláh*. Granada, Don Quixote, s/d.

- MATAMORO, Blas - *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna, 1982.

- MICELI, Sérgio - *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1979.

- MOLES, A. - *El Kitsch*. Trad. Josefina Ludmer. Buenos Aires, Paidós, 1973.

- _____ - "Objeto e comunicação" in *Comunicaciones*. Trad. Silvia Delpy. Número 13, Los Objetos. Buenos Aires, Tempo Contemporaneo, 1971.

- NORONHA, Jurandyr - *Pioneiros do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Brasiliana de Frankfurt, 1994.

- PARANAGUA, Paulo Antonio (org.) - *Le cinema brésilien*. Paris, Centre Pampidou, 1987.

- PINTO, Edith Pimentel - *O Português no Brasil*. Rio de Janeiro, LTC, s/d.

- PRADO, Décio de Almeida - *João Caetano*. São Paulo, USP/Perspectiva, 1972.

- *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura e Museu da Imagem e do Som, 1987.

- RAMOS, Fernão (org.) - *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art, 1990. (2 ed.)

- RIO, João do - *Eva*. Rio de Janeiro, Villas Boas, s/d.

- _____ - *Que pena ser só ladrão! - Três peças em 1 ato*. Lisboa, Portugal-Brasil, s/d. (2 ed.)

- _____ - *A correspondência de uma estação de cura*. São Paulo/Rio de Janeiro/Poços de Caldas, Ed. Scipione/Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Moreira Salles, 1992.

Sobre *Eva*, na sua estréia em São Paulo:

- ANDRADE, Oswald de - "Eva" in *O Pirralho* número 196. São Paulo, 17 jul 1915

- "Café-concerto" in *O Pirralho* número 196. São Paulo, 17 jul 1915.

- "Eva" in *O Comércio de São Paulo*. São Paulo, 14 jul 1915.

- FREITAS, Leopoldo de - "João do Rio" in *A Cigarra* número 25. São Paulo, 1 ago 1915.
- "João do Rio" in *A Capital*. São Paulo, 15 jul 1915.
- "Numa esquina" in *O Pirralho* número 196. São Paulo, 17 jul 1915.

- RIPELLINO, A.M. - *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- ROSENFELD, Anatol - *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- SAID, Edward W. - *Orientalismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- SARLO, Beatriz - *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- SCHORSKE, Carl E. - "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler" in *Punto de Vista*. Número 30. Buenos Aires, jul-dez de 1987.
- SCHWARTZ, Jorge - *Vanguardas latinoamericanas*. São Paulo, EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.
- SENNETT, Richard - "El extranjero" in *Punto de Vista*. Buenos Aires, abr 1995. (A. 18, número 51)
- SERNA, Ramón Gomez de la - *El Circo*. Barcelona, AHR, 1957. (Obras Completas. Tomo II)
- SEVCENKO, Nicolau - *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, Cia. das letras, 1992.
- _____ - *Literatura como missão*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora - *Cinematógrafo de letras*. São Paulo, Cia. das letras, 1987.
- _____ - "Crítica a vapor" in *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.
- TÁCITO, Hilário - *Madame Pommery*. Pref. Francisco Foot Hardman. Rio de Janeiro/ Campinas, Fundação Casa de Rui Barbosa/Unicamp, 1992.
- VALÉRY, Paul - *Variedades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. Pref. e Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- VANOYE, Francis - *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, Paidós, 1996.
- VENEZIANO, Neyde - *O Teatro de revista no Brasil - dramaturgia e convenções*. Campinas, Pontes/Unicamp, 1991.

- VERSINI, Georges - *Le Théâtre Français depuis 1900*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- VIÑAS, David - *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.
- _____ - *Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
- WEBER, Eugen - *França Fin-de-Siècle*. São Paulo, Cia. das letras, 1989.
- WILDE, Oscar - *Salomé*. Trad. João do Rio. Pref, Raúl Antelo. São Paulo, Scipione, 1993.
- WILLIAMS, Raymond - *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- _____ - *Cultura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1969.

Apêndice

Incluo, em apêndice, a transcrição dos roteiros oportunamente analisados.

Pela impossibilidade de localizar os roteiros originais dos filmes *Tico-tico no fubá* e *Appassionata*, que não constam no acervo da biblioteca do Museu da Imagem e do Som, em São Paulo (e como a biblioteca da Cinemateca Brasileira estava, na ocasião, interditada), os roteiros aqui apresentados foram reconstituídos a partir da transcrição de cópias em vídeo.

Gostaria de ressaltar que, para a realização da pesquisa apresentada no corpo desta dissertação, foram consultados os acervos das seguintes instituições:

Arquivo Abílio Pereira de Almeida, CEDAE, Unicamp

Arquivo do Estado de Santa Catarina, Florianópolis

Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo

Arquivo Oswald de Andrade, CEDAE, Unicamp

Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Casa Guilherme de Almeida, São Paulo

Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro

Appassionata

Ficha Técnica:

Ficção, longa metragem, 35mm, 95 minutos. **Companhia produtora:** Vera Cruz.

Distribuição: Columbia Pictures. **Lançamento:** 10/09/1952. **Produção:** Fernando de Barros. **Diretor de produção:** Renato Consorte. **Direção:** Fernando de Barros.

Argumento original: Chianca de Garcia. **Roteiro:** Agostinho Martins Pereira. **Diálogos:** Sra. Leandro Dupré e Guilherme de Almeida. **Piano:** Yara Bernette. **Prêmio:** Saci - 1952: melhor ator (Alberto Ruschel). **Elenco:** Tônia Carrero (Sílvia Nogalis), Anselmo Duarte (Pedro), Alberto Ruschel (Luís Marcos), Ziembinski (maestro Hauser), Abílio Pereira de Almeida (delegado), Salvador Daki (Rogério), Paulo Autran (advogado de Sílvia).

Roteiro:

[Teatro Municipal de São Paulo. Sílvia toca. No final da música, aplausos. Intervalo da apresentação. Sílvia vai entrando no camarim.]

Florinda - /?/

Empresário - Melhor do que nunca.

Florinda - Nunca você tocou tão bem como hoje. Foi um assombro.

Empresário - Um delírio. É a sua consagração. Que sucesso, dona Sílvia hem, que sucesso. Está ouvindo as palmas? Não param de bater. Os críticos aplaudiram de pé, de pé!

Sílvia - Ah, mas eu estou cansada, muito cansada.

Florinda - Rescote-se um pouco, descanse. Quer um golinho de vinho?

Sílvia - Me dá.

Florinda - Ah, meu Deus, eu estava tão nervosa. Mais nervosa do que você, como se fosse eu que tivesse que tocar. O coração batendo...

Empresário - Grande noite. Seu melhor concerto.

Florinda - Tome. (Entrega a taça para Sílvia) E você nada. Calma, calminha, como se não ligasse.

*

[Conversas no corredor. Uma mulher e dois homens]

Mulher - Quando Sílvia saiu do palco, dava a impressão de estar hipnotizada.

Homem 1 (ri) - Hipnotizada! Quando estreou diziam isso mesmo, que Sílvia tocava magnetizada pelo Hauser.

Homem 2 - Mas o senhor acha que isso é possível?

Homem 1 - Bem, o Hauser foi sempre uma espécie de demônio, um Paganini. (Risos)
[Casal]

Mulher - Parece que ela não gostou nunca do Hauser. Casou apenas por interesse. Ele era um maestro de fama mundial e isso facilitava muito a carreira de Sílvia.

Homem - Dizem tanta coisa, mas há um ponto que me parece misterioso. Por que será que ela nunca mais tocou a *Appassionata*?

Mulher - Ele tinha proibido. Mas hoje ela vai tocar.

[Outro casal]

Mulher - A última vez que eu vi Sílvia tocar, foi há cinco anos, antes de ela casar.

Homem - Acha diferença na Sílvia de há cinco anos e a Sílvia de hoje?

Mulher - Até agora não. Com a *Appassionata* é que nós vamos ver.

*

[Bastidores do teatro. Contra-regra e menino]

Aurélio - Avise à dona Sílvia que já deu o segundo sinal. [Menino sai, chega um homem pela escada do fundo]

Aurélio (para o homem) - E a minha sala, hem?

Homem - Você já sabe da novidade? A dona Sílvia se separou do velho.

Aurélio - O que? Como é que 'cê soube?

Homem - O chofer que me contou. Pediu para não espalhar. Parece que está morando na casa daquela amiga que vem sempre aqui.

Aurélio - Ah...

Homem - Sim senhor, o pior você não sabe. O velho está fulo da vida, é capaz de tudo.

*

[Menino bate na porta do camarim]

Menino - Seu Aurélio mandou avisar que já deu o segundo sinal.

Empresário - Está bem. Já vamos.

*

[Dentro do camarim. Sílvia, Florinda e duas mulheres se arrumam na frente do espelho]

Mulher 1 - Quem haveria de dizer, hem Sílvia! Começamos juntas no conservatório... A menina prodígio era eu, no entanto, quem venceu foi você.

Mulher 2 - Também pudera, para que haveria de servir o maestro Hauser?

Florinda - Sílvia, já está na hora.

Mulher 1 - É verdade, o maestro não veio. É a primeira vez que ele não vem com você.

Empresário - Vamos dona Sílvia, o contra-regra já deu o segundo sinal.

Sílvia - Hauser não veio porque está doente.

Mulheres 1 e 2 - ahohhh...

Mulher 1 - Está bem, vamos indo. Estou ansiosa para ver sua famosa *Appassionata*.

Voltaremos depois, hem. Até já.

Mulher 2 - Até já.

Empresário - Até já.

*

[O telefone toca. O empresário atende.]

Empresário - Alô. Sim, é ele mesmo. O que? O que?

Florinda - O que foi? O que aconteceu?

Sílvia - Que que há?

Empresário - Uma coisa horrível. Seu marido morreu. Enforcou-se.

Florinda - O que? Não pode ser. Ah, meu Deus. Sílvia não pode tocar. É preciso avisar o público que o concerto não continua.

*

[Batem na porta]

Aurélio - Como é dona Sílvia, vou mandar tirar a luz da sala.

*

[No camarim]

Florinda - Você vai tocar?

Sílvia - Vou. Digam que eu já estava no palco quando telefonaram. Só saberei depois.

(para o empresário) Entendeu?

*

[Sílvia vai para o palco e começa a tocar. Ouve a voz do maestro enquanto toca]

Voz - Você /?/ o seu amor, o meu, o seu, o de nós dois, o de nós dois, o de nós dois, o de nós dois. Sílvia, Sílvia, Sílvia [Aparece o maestro, depois um metrônomo. A sombra de um homem enforcado. Sílvia desmaia em cima do piano.]

*

[Homens chegam com o caixão. Dentro da casa policiais conversam com os amigos de Sílvia]

Empresário - Ela estava tocando piano no palco quando eu recebi a notícia por telefone. Avisei alguns amigos e vim correndo pr'aqui.

[Florinda e dois policiais. Ela fala com um e o outro só toma notas.]

Florinda - Tanta pergunta!

Policial - Mais outra. Como foi que dona Sílvia recebeu a notícia da morte do marido?

Florinda - Graças a Deus Sílvia tem o espírito muito forte. Resolveu continuar o concerto até o fim.

Policial - Ah, quer dizer que ela sabia que ele já estava morto, não é?

*

[Os policiais vão embora da casa. O corpo é levado. Sílvia chega]

Sílvia - Já o levaram?

Empresário - Já.

*

[De uma poltrona surge um policial]

Sílvia - Quem é?

Policial - Sou da polícia. Não queria encomodá-la, mas gostaria de conversar com a senhora.

Sílvia - Agora?

Policial - Tem alguma idéia porque razão o seu marido suicidou-se? É verdade que a senhora está separada dele há três dias?

Sílvia - É.

Policial - Foi ele que tomou a iniciativa dessa separação?

Sílvia - Ele? O senhor pensa que ele seria capaz de separar-se de mim? Fui eu. Eu que me separei dele. Ele me dominava, torturava, escravizava. Quando não aguentei mais, fugi. Agora, agora estou vivendo nesta casa o meu primeiro momento de liberdade.

Florinda - Sílvia, o que é isso? Você enlouqueceu? (Para o policial) Por favor, não a torture desse jeito. (Para Sílvia) Venha comigo, Sílvia. [As duas saem]

*

[Empresário e policial]

Empresário - Ela deve estar sofrendo muito.

Policial - Havia grande diferença de idade entre ambos, não?

Empresário - Ela era menina ainda, quando conheceu Hauser. Foi ele quem fez de Sílvia o que ela é hoje. Hauser apaixonou-se por ela e ela aos poucos foi cedendo. O conflito era fatal.

Policial - São esses conflitos que dão trabalho à polícia.

*

[Sílvia na delegacia]

Investigador - Faz favor. (Aponta a cadeira para ela sentar) Dona Sílvia, pedi o seu comparecimento para esclarecer alguns pontos obscuros na morte de seu marido. Por exemplo, em que momento a senhora soube da morte? Ainda estava no camarim, ou já tinha ido para o palco? Pode me explicar esse ponto?

Sílvia - Ainda estava no camarim. Meu empresário recebeu a notícia pelo telefone. Ele e minha amiga Florinda insistiram para que eu cancelasse a segunda parte do concerto. Achei que em primeiro lugar estava o meu dever de artista, e fui tocar. O único ponto de afinidade entre mim e Hauser era a música. Só pela música nós nos entendíamos. Continuar o concerto era a única homenagem que eu poderia prestar a Hauser.

Investigador - Ah... mas por que foi que pediu ao empresário que dissesse que a senhora só recebeu a notícia depois do concerto?

Sílvia - Para que o público não tivesse mal a minha atitude.

Investigador - Mas era o seu marido que acabava de morrer.

Sílvia - O público, o meu público, estava esperando por mim.

Investigador - Sim, é um raciocínio de artista.

Sílvia - Entre mim e o meu marido há muito tempo não havia nada.

Investigador - Ah, muito obrigado. A senhora está dispensada. (Para o funcionário que entra) Tome por termos as declarações desta senhora.

Funcionário (para ela sair) - Por favor...

*

[Perito liga para o investigador. O funcionário atende]

Investigador - Atenda.

Funcionário - Alô. (Para o investigador) É da técnica. (Passa o telefone)

Investigador - Pronto.

Perito - Você tinha alguma idéia se o Hauser era canhoto?

Investigador - Canhoto? Ora essa. Que que você quer dizer com isso?

Perito - Bom, escute, mande um de seus auxiliares até aqui.

*

[Casa de Hauser. Abertura de testamento]

Advogado de Sílvia - De acordo com o testamento aberto hoje, a senhora é a herdeira universal do maestro Hauser. Na verdade é um testamento comovedor. Deixou-lhe todos os seus bens, que vão além de oito milhões de cruzeiros. E nem sequer uma lembrança para um amigo.

Sílvia - Nem ao menos deixou esses quadros para um conservatório ou uma escola qualquer?

Advogado - A senhora poderá dispor de tudo como bem entender.

Sílvia - Bem. Vou mandá-los para Varsóvia. Não foi lá que ele nasceu?

Empresário - Pensei que a senhora quisesse transformar essa casa num museu.

Sílvia - Que idéia... sempre detestei museus, velharias. Eu vou vender esta casa. É verdade, a minha turnê pela Europa não começa no mês que vem?

Empresário - Perdão. O maestro tinha mandado cancelar essa turnê, eu pensei que fosse de acordo com a senhora.

Sílvia - De acordo, sempre a mesma história. Quer dizer então que não tenho nenhum contrato?

Empresário - O maestro...

Sílvia - O maestro morreu. Bem, telegrafe imediatamente aos meus agentes dizendo que Sílvia Nogalis está livre para iniciar a sua grande turnê.

*

[Rogério pára no posto de gasolina.]

Rogério (para um menino que vende jornais) - Ei, me dá o *Última Hora* aí.

*

[Casa de Sílvia. Ela se despede do empresário e do advogado. Eles saem. Ela está na sala quando Rogério chega.]

Rogério - Já viu o jornal? [Ela abre o jornal e na manchete está escrito que a polícia acredita que Hauser foi assassinado e que Sílvia será ouvida. Ela fecha o jornal com raiva.]

*

[Teatro Municipal. Ensaio da orquestra. Um policial se aproxima de alguém que está na platéia]

Homem 1 - É melhor o senhor falar com o maestro. [Ele vai. Um homem se aproxima deste que está na platéia]

Homem 2 - O que ele quer?

Homem 1 - Imagina, quer saber se o maestro Hauser era canhoto.

Homem 2 - Canhoto?

Homem 1 - Dedução da polícia. Se ele era canhoto, suicidou-se. Se não era canhoto foi assassinado.

Homem 2 - Puxa, tipo da dedução besta.

*

[No palco]

Músico na orquestra - Canhoto? O maestro Hauser canhoto? Um absurdo.

*

[Um outro escritório da polícia]

Assistente - Uma coisa está provada. Hauser estava vivo às vinte horas. Há dez testemunhas. Umas viram quando ele saiu de casa. Outras estiveram com ele na banca onde comprou jornais. A governante diz que encontrou o corpo às vinte e duas horas. Depois do susto a primeira coisa que fez foi telefonar para o teatro.

Delegado - Quantos empregados há na casa?

Assistente - A governante, a copeira, a cozinheira, o tipo que faz a limpeza, o jardineiro e o chofer do maestro, um negro chamado Gregório. Seis empregados.

Delegado - Mande todos imediatamente à polícia técnica.

Assistente - Sim senhor.

Delegado - Quem sabe se algum deles é canhoto?

Assistente - Com licença. [Sai]

*

[Empregados na polícia técnica]

Uma empregada - Para mim é uma humilhação.

Gregório - Humilhação por quê? É nosso dever ajudar a polícia a por tudo em pratos limpos. O maestro foi sempre um bom patrão para todos nós.

[De dentro da sala saem o perito criminal e a governante]

Perito - Eu não tenho nada com isso, mas vou avisar ao doutor delegado e à segurança pessoal que a senhora tem importantes declarações a fazer. Boa tarde. (Para os empregados) Estão dispensados. Os senhores podem retirar-se.

*

[Escritório da polícia]

Delegado (atendendo o telefone) - Alô?

Perito criminal - Mande examinar as testemunhas. Parece que não há nenhum canhoto.

Delegado - Não há nenhum canhoto? Tem certeza? Não, não, não quero duvidar, basta que você me diga. Ah, mas é que assim o caso se complica.

Perito - Você já falou com a governante? Ela fez aqui insinuações que interessam. Sobre a intimidade com o outro chofer. Um tal de... Rogério. Sim. Mas esse é o chofer de Sílvia. Quando ela saiu de casa cinco dias, ele foi com ela. Esse não compareceu. E pelo que diz a governante, é canhoto.

*

[Depoimento de Rogério]

Rogério - Não nego. Sou canhoto, que tem isso? O fato de eu ser canhoto não impede de ser um bom chofer.

Delegado - E que você fez no dia da morte de Hauser? Das dezessete às vinte e duas horas?

Rogério - Ah, já disse isso mil vezes. Tenho testemunhas. Levei dona Sílvia e dona Florinda ao teatro. Chegamos às oito menos um quarto. Primeiro falei com o porteiro da caixa. Depois subi ao palco, toda a gente me viu. Conversei com todo mundo. Assisti o concerto da cabine do eletricista. Ele e o ajudante podem provar. Se o maestro Hauser era contra mim e muitas vezes brigou comigo, isso é outra história. Ele se matou ou se foi assassinado, eu não tenho nada com isso.

Delegado - Pode retirar-se. Chame a outra testemunha. [Quando Rogério sai, vê a governante. Passam um pelo outro e se encaram]

Governante - Sou alemã, mas morei muito tempo na Polônia. Embora não tivesse conhecido o maestro em Varsóvia, sempre o admirei. Encontramo-nos em São Paulo depois da guerra. O maestro mantinha nessa época uma atitude de grande orgulho. Anunciava toda atividade artística. Um dia deram-me uma recomendação e fui procurá-lo.
[Lembranças]

Hauser - Não, o Hauser a quem a senhora jogou as flores em um concerto em Varsóvia não existe mais. Aquele homem pertence a um velho mundo, ao mundo da beleza, da arte, da compreensão humana. Ouvir os mexericos sociais e os olhos políticos reduziram ao seu inexistente, ao anti-!/? Como se pôde falar em Hauser? Olhe (A leva até um quadro com a

sua figura) Esse é Hauser. E não este Ícaro aleijado que a senhora tem diante de si. Arrancaram-me o meu solo de debaixo dos pés, mas não conseguem arrancar a minha alma. Ela vive aqui, junto de mim e da minha arte. Aqui, dentro dessas quatro paredes. Expulsaram do mundo tudo o que me era mais caro, tudo o que era a minha vida, em troca de brutalidade e estupidez humana. Pois eu os expulso daqui, da minha casa. Para um mundo novo, a minha porta está cerrada. Hauser não existe mais. (Ri) Hauser não existe mais (Rindo).

*

[Depoimento da governante]

Governante - Foi então que apareceu esta mulher.

Delegado - Que mulher?

Governante - Sílvia Nogalis. É doutor, nada tenho contra ela pessoalmente, mas eu tenho a certeza de que foi ela quem o matou.

Delegado - Mas isso é uma acusação.

Governante - Perdão. Não me fiz compreender. Não me refiro ao crime, ao suicídio, não sei. Quero apenas dizer que ela transformou num inferno a vida do maestro.

Delegado - Eles não se davam bem?

Governante - Era uma luta de vaidades.

Delegado - Ela não gostava dele?

Governante - Por que havia de gostar dele? Não é doutor? Sílvia era jovem, e ele tinha cinquenta e sete anos. Mulher jovem gosta de moço bonito. E ela tinha um na sua intimidade.

Delegado - A senhora se refere a quem?

Governante - Ao canhoto, ao chofer. Há coisas na vida que a gente não pode esquecer.

[Lembranças] Todas as manhãs depois dos seus concertos ela devorava as críticas febrilmente. Ficava irritada quando se referiam a ela como discípula do maestro Hauser.

[Sílvia rasga o jornal. Se dirige ao maestro, que toca *Appassionata*]

Sílvia - Discípula! Eu estou farta de ver o seu nome me perseguindo como uma sombra. Eu estou farta, ouviu? De ser eternamente o satélite de alguém.

Hauser - Os grandes sóis foram feitos para sustentar o universo. Você nunca será uma artista se não aprender a obedecer.

Sílvia - Já sou uma artista. Não tenho um gênio humilde. Não nasci para obedecer a quem quer que seja.

Hauser - Cale-se. Hauser houve só um. Respeite a voz que te criaram, que te cercaram de luz. Hauser houve um só! Cegos e surdos sabem disso. Olhe para essas paredes. Até elas sabem o meu nome.

Sílvia - Eu sei, eu sei. Estas paredes estão cheias de retratos que gritam por todos os lados: Hauser, Hauser. Pois eu quero viver sozinha a minha vitória. A glória que me coube. Sabe o que eu vou fazer? Eu vou fugir daqui.

Hauser - Se você tentar isso eu sou capaz de matá-la.

Sílvia - Não mata não, seu Hauser. Seu tempo de artista e de homem já passou.

Hauser - Sílvia! [Vai avançando para ela com um pesado castiçal empunhado. Rogério entra e segura seu braço.]

Rogério - Cuidado maestro, o senhor está mais na idade de morrer do que de matar.

*

[Depoimento da governante]

Governante - Ele disse: o senhor está mais na idade de morrer do que de matar.

Delegado - Não preciso mais da senhora. Queira esperar na sala para assinar o seu depoimento.[Ela sai] (delegado fala para um auxiliar) Requeira a prisão preventiva de Sílvia e o chofer, e dê larga publicidade a isso.

Auxiliar - Larga publicidade? E se eles fugirem doutor?

Delegado - Se fugirem... se fugirem pior para eles, será a confissão. E intime também as testemunhas para comparecerem na casa do Hauser. Amanhã às dezessete horas.

Auxiliar - Sim, mas essa diligência não é legal.

Delegado - Deixe isso comigo.

*

[Dia seguinte. Polícia entra de carro na casa de Sílvia. Sirene ligada. Muitas pessoas no portão. Repórteres e fotógrafos esperam sentados na escada. Sílvia e Rogério chegam acompanhados no carro da polícia. Um repórter aponta e diz]

Repórter - Ih, olhem, lá vem ela...

[Todos levantam, tiram fotos. Entram na casa. Aparece o advogado de Sílvia. Os repórteres e os fotógrafos rodeiam todos, tiram fotos.]

Delegado - Eu não autorizei a presença de advogados aqui.

Advogado - Se a nossa presença é ilegal, essa diligência também é. Protesto contra essa prisão de via constituinte do chofer. Prenda então todos, pois todos os empregados são considerados suspeitos.

Um outro advogado - A polícia com essa mania de inventar crimes está enlameando o nome de uma grande artista.

Delegado - São inocentes, não é? Pois então demonstrem. Vamos. [Vai andando. Todos o acompanham.]

Advogado - Mas isso é uma ilegalidade, não pode ser. É uma inadimplência.

Delegado (que pára e fala para todos) - Eu quero apenas chegar a uma conclusão. Eu quero fazer uma careação entre dona Sílvia, o chofer e as outras testemunhas. [Passa para outra sala. É seguido pelos outros policiais, advogados e testemunhas. Policiais barram a passagem de repórteres e fotógrafos, que ficam na divisória entre as duas salas.]

Delegado (para alguém que deve anotar) - Está pronto aí? [O homem faz que sim.] (Para a governante) Diga o que sabe das relações entre dona Sílvia e o seu chofer Rogério.

Advogado - Protesto.

Governante - O que posso eu dizer, doutor? Muitas vezes o maestro tentou despedir o chofer, no que foi sempre impedido por dona Sílvia.

Delegado (para Sílvia) - Isso é verdade?

Sílvia - É. Ele era meu empregado, e não dele. Há muito tempo eu não admitia que meu marido interferisse nos meus assuntos pessoais.

Delegado - Então qual o motivo de sua intimidade com o chofer?

Outro advogado - Mas isto é uma insinuação, protesto!

Sílvia - Todos os da casa já eram empregados do meu marido antes do meu casamento. Sempre me odiaram. Me consideravam uma intrusa. O chofer trazido por mim, só por isso, começou a ser odiado também. Isto criou entre nós uma espécie de solidariedade.

Delegado (para Rogério) - É verdade que você ameaçou e chegou mesmo a agredir ao seu patrão?

Rogério - É mentira. Apenas por duas vezes fui obrigado a me intrometer quando ele ameaçou dona Sílvia.

Delegado (para Sílvia) - Por que seu marido tentou matá-la por duas vezes?

Advogado - Essa devassa na vida íntima de minha constituinte é um atentado à dignidade humana.

Segundo violino - Perdão. Creio que falta todos os episódios dessa história.

Delegado - Quem é o senhor?

Segundo violino - Permita que me apresente. Sou o segundo violino da orquestra do Municipal e trabalhei durante oito anos como copista do maestro Hauser. Dá-me licença senhor delegado, que lhe conte o que se passou há cinco anos no Teatro Municipal, quando Sílvia deu o seu primeiro concerto. Foi um sucesso. Mas o que devia ser um preito de gratidão dela pelo professor transformou-se...

Sílvia - O senhor não sabe o que se passou. Só eu posso contar a verdade. Isso aconteceu há cinco anos. Eu ainda era aluna de Hauser. Tinha veneração por ele. Aceitava tudo o que ele fazia por mim, num grande interesse pela minha vocação artística. [Lembranças] No fim do concerto corri ansiosa ao camarim para agradecer ao maestro o meu primeiro triunfo.

Hauser - Tá feliz?

Sílvia - Muito, demais.

Hauser - Isto é apenas o princípio. Sílvia...

Sílvia - Eu fui bem? Mas bem mesmo?

Hauser - Mais do que isso. Lembra-se do que você me pediu quando foi me procurar?

Sílvia - Sim.

Hauser - Agora você já é pianista, não uma simples tocadora de piano, mas uma pianista! O ser, uma potência musical.

Sílvia - Oh, maestro!

Hauser - Olhe para mim, me chame Hauser.

Sílvia - Não sei, não sei se poderei.

Hauser - Pode sim. Olhe para mim. Você nasceu hoje. Nasceu outra vez. Nesse mistério que nos atirou um contra outro. Que me domina desde que a vi pela primeira vez.

Sílvia (assustada) - Maestro, o senhor...

Hauser - Não fale! Não /responde antes de eu/, acreditei /sempre no sucesso do seu/ talento. Na sua paixão. Suas mãos são perfeitas, mas são minhas mãos. Como a sua cabeça, o teu coração, o teu corpo inteiro. Meus, só meus.

Sílvia - O senhor enlouqueceu!

Hauser - Enlouqueci sim, para minha felicidade, para minha desgraça. Enlouqueci, com a loucura /divina/ eu, eu te amo, te amo, te amo.[Agarra Sílvia, beija-lhe o pescoço]

Sílvia - Me larga!

Hauser - Sílvia...

Sílvia - Não se aproxime de mim. [Ganha distância e alcança uma tesoura que está sobre a mesa, que segura nas costas]

Hauser (com tom autoritário) - Sílvia, vem cá!

*

[Parte de fora do camarim. Cinco pessoas esperam na porta. Entre elas está o segundo violino. Escuta-se um grito. A porta se abre e Sílvia sai afobada. Atrás dela o maestro, com sangue no rosto. Ele sai chamando por ela.]

Hauser - Sílvia, Sílvia. [Quando vê as pessoas na porta, se detém]

*

[Casa de Sílvia]

Sílvia - Foi quando compreendi que Hauser via em mim apenas a mulher.

Segundo violino - O resto todo a gente sabe. Uma semana depois estavam casados. Por que casou, então? Por vaidade, e também por interesse, para se amparar ao prestígio artístico de Hauser.

Advogado - Senhor delegado, a testemunha está ofendendo uma senhora contra quem não pesa, na verdade, a menor acusação. Casamentos errados, incompatibilidade de gênios, isso são histórias de todos os dias, de todos os povos. A única verdade que devemos admitir é que o maestro Hauser, de temperamento dramático, na sua paixão senil, não suportou mais a ausência de Sílvia e enforcou-se. A polícia técnica, querendo fazer exibicionismo, inventou esse golpe sensacional do nó dado com a mão esquerda. Mas isso, senhor delegado, é pura literatura policial. Só lhe resta agora encerrar o inquérito.[A governante se exalta]

Governante - Sim senhor, não se pode provar. Mas a verdade é que ela o torturou durante cinco anos, hora por hora, num ódio /contínuo/. E na pretensão mesquinha de ser artista maior do que ele.

Um repórter (para outro) - Não podem fazer nada contra ela. Não têm provas.

Governante - Ela humilhou o maestro do primeiro ao último dia. Embora não haja provas eu garanto, perante Deus e a minha consciência, que ela e o chofer foram os assassinos do maestro Hauser.

[Repórteres e fotógrafos se empurram, fotografam. Um jornalista vai até o telefone e disca.]

Jornalista - Alô, Paulo? Paulo? Sim, sim, sou eu. Escuta Paulo, quer uma manchete para a primeira página? Quer? Então tome nota: Perante Deus e a minha consciência Sílvia e o chofer foram os assassinos do maestro Hauser.

*

[Aparece cartazes de propaganda do concerto de Sílvia. Num escritório o empresário e um outro homem conversam]

Homem - É o maior contrato que já se ofereceu a uma pianista brasileira. Como é que ela pode recusar?

Empresário - O dinheiro não é tudo na vida, meu amigo.

Homem - Dinheiro, não é o dinheiro, é o prestígio. E eu lhe ofereço as melhores salas da Europa. Uma verdadeira consagração.

Empresário - Há um mês atrás o senhor não pensava assim.

Homem - Bem, eram outras condições, há um mês atrás Silvia era apenas uma grande pianista, mas agora é mulher misteriosa. Matou ou não matou o Hauser?

Empresário - Mas isso não é razão para uma proposta.

Homem - Vamos, insisto. Telefona de novo. Ofereço vinte mil dólares e todas essas salas. É a última proposta da Music Corporation!

[O empresário telefona]

Empresário - Alô? Sílvia? Eles insistem em oferecer vinte mil dólares.

Sílvia - Não, não me interessa, Max. Mande este homem embora e não me fale mais nisso.

[Desliga o telefone] (para Florinda) Florinda, preciso ir embora, fugir para longe.

Pretendem exhibir-me como se eu fosse um fenômeno. Eu não agüento mais, quero ir para um lugar onde ninguém saiba quem eu sou. Essa casa velha me oprime cada vez mais.

Enche as minhas noites de fantasmas. Eu quero mudar de nome, viver afastada de tudo, de todos.

Florinda - Se eu pudesse ir com você.

Sílvia - Não, eu quero ir sozinha. Mas para onde?

Florinda - Quer ir a minha casa na praia? Fica no alto, perto do mar. Não tem ninguém. Só um preto que toma conta.

Sílvia - Na praia? Eu quero sim, desde que ninguém saiba onde eu estou.

*

[Sílvia chega de carro na praia. O motorista, um senhor, pega suas malas.]

Motorista - As malas tão na varanda, a senhora deseja mais alguma coisa?

Sílvia - Não, obrigada. (Dá um dinheiro para ele.)

Motorista - Obrigado. [Sai. Sílvia entra na casa, que está suja e desarrumada. Vai até o piano e toca algumas notas. Fecha a tampa bruscamente. No fim da tarde, o caseiro aparece.]

Caseiro - A casa está arrumada, dona. Agora eu vou embora.

Sílvia - O senhor não vai ficar?

Caseiro - A senhora me perdoe, mas de noite eu não fico aqui. [Sílvia se levanta e vai acender as velas.] Não acende a vela, dona, enquanto eu estou aqui. Quando tem nego aqui

de noite o céu fica zangado e manda raio que não acaba mais. [Sai. Sílvia o observa. Quando ele está do lado de fora da casa, ela acende as velas. Senta no sofá e abre uma revista. Vê uma foto sua com Hauser. Fecha a revista rapidamente, está transtornada. Escuta *Appassionata*. Senta-se ao piano e se debruça sobre ele, fechado. Abre a tampa e começa a tocar. Escuta a voz de Hauser.]

Voz - A luta do ser humano contra o seu deus, que é o amor, o meu, o seu, o de nós dois. Sílvia, Sílvia. [Sílvia leva as mãos aos ouvidos. Algumas velas se apagam. Ela se levanta. Quando olha para a janela, vê vários rostos de meninos amassados contra o vidro. Eles saem, ela se assusta. Um vidro se quebra. O vento apaga as velas que restaram acesas. Sílvia abre a porta e corre para a praia. Desmaia. Atrás de uma moita, os meninos levantam.]

Menino 1 - Eu não disse que não era um fantasma?

Menino 2 - É mulher mesmo. [Chega um homem de moto. Pára, pega Sílvia no colo. Agitação dos meninos.]

- E agora, seus bobos, hem?
- Chegou na horinha, hem!
- Quem sabe se não era por isso que ele foi para a cidade?
- Hora, deixa disso.
- Aqui tem coisa, hem!
- Olha, olha, ele está carregando ela para a casa.
- Que pedaço, puxa!
- Vai ser uma bomba no reformatório, quando a gente contar.
- Contar? Tá louco?
- Assim o diretor fica sabendo que a gente sai de noite.
- Tem cada uma...
- Vejam só.
- Isso ao menos, o diretor que vá para o inferno. Mas que peso, hem? Tava tão bom, a casa tava abandonada. Era o nosso clube. E tinha que chegar essa sirigaita, hem!
- Como é que a gente vai passar agora sem vitrola, sem disco.
- Sem nada.
- O que é que vamos fazer à noite?

- Ué, espiar eles dois. Assim a gente fica por cima e o diretor tá sujo com a gente. [Riem, saem correndo pela praia.]

*

[Dentro da casa. O diretor acende o lampião.]

Pedro - É, só pode ser coisa dos garotos do reformatório.

Sílvia - Mas existe um reformatório aqui?

Pedro - Bem, não é exatamente um reformatório no sentido que a senhora possa imaginar. É um educandário. Onde os garotos chegam aqui na maior parte desgraçados. Cheios de vícios, de maus hábitos. Não é possível mudá-los assim de um dia para outro. Precisa calma, paciência e um pouco de método. Tento convencê-los de que no mundo nada lhes ameaça. Sossegam, perdem a razão de vingança e aos poucos vão se emendando por si próprios.

Sílvia - O senhor é muito compreensivo.

Pedro - Não, não é bem isso. É que eu já passei por muita coisa na vida. Aprendi um pouco.

Sílvia - Eu também já passei por muita coisa na vida.

Pedro - E não aprendeu nada. Oh, desculpe.

Sílvia - Não, é que nossos casos são diferentes. O senhor já foi vítima de uma paixão? De uma paixão que mata até a própria consciência?

Pedro - Sempre a paixão mata a consciência.

Sílvia - Talvez. (Pedro vai pegar um cigarro, acabou.) Quer cigarro? Eu tenho.

Pedro - Não, não, não se incomode.

Sílvia - Não é nada, um minuto. [Sílvia sai para buscar cigarro. Pedro senta, abre a revista e vê a foto de Sílvia com Hauser. Ela vai voltar, e ele fecha a revista rapidamente. Pega o cigarro.]

Pedro - Muito obrigado. [Acende o seu e o dela.] Bem, está na hora de ir andando. A senhora precisa descansar. [Ela o acompanha até a porta.] O meu nome é Pedro Martins, eu sou o diretor lá do reformatório. Se precisar de mim, disponha. Fica aqui pertinho.

Sílvia - Obrigada. Sou Carmem, Carmem Vilaras, boa noite. [Ele sai.]

*

[Igreja. Os meninos entram. Sílvia e Pedro observam. Os meninos sentam para a missa. Sílvia e Pedro sobem no mezanino. Sílvia olha o órgão. O padre entra. Eles observam lá de cima. A missa vai começar. Sílvia se senta no órgão e começa a tocar. Todos olham para cima. Nélio sobe para observá-la.]

*

[Casa da praia. Sílvia toca *Appassionata*. Nélio se aproxima da casa. Observa pela janela. Entra na casa. Sílvia pára de tocar.]

Sílvia - Quem é você?

Nélio - Nélio.

Sílvia - Do reformatório?

Nélio - É.

Sílvia - Que que você quer?

Nélio - Eu estava escutando.

Sílvia - Você gosta de música?

Nélio - Quando a senhora tocava, outro dia na igreja, é que eu senti isso dentro de mim.

Sílvia - Isto o que?

Nélio - Vontade de aprender a tocar. Tudo o que a senhora tocou ficou em mim. [Toca desajeitadamente algumas notas no piano.] Mas não quer ficar nos meus dedos. É preciso ter muita inteligência, não?

Sílvia - Não. É preciso ter muito amor, muita vontade. [Melancólica.] E se deixar guiar por um mestre.

Nélio - Então é fácil.

Sílvia - Não, não é nada fácil. [Começa a tocar *Appassionata*.]

*

[No reformatório, um dos meninos entra pela janela e acorda os outros.]

Menino - Ei, cabeça raspada, acorda.

Cabeça raspada - O que é? O que foi?

Menino - Nós somos uns palhaços.

Cabeça raspada - Ora, vai tomar banho, foi para isso que você me acordou?

- Calem a boca, quero dormir.

Menino - Vem cá, seu burro. O caso é sério.

- O que foi?

Menino - Temos que tomar rápidas providências.

- Há alguém entre nós que roeu a corda?

Menino - Pior.

- O que foi?

- O que foi?

- Eu falei.

Menino - Cale a boca.

- Puxa.

Menino - A tal Carmem, da casa da praia, tem um amante.

- Ora, não amola.

- Grande novidade.

- Vai te encher.

- Todo mundo sabe que ela é amante do diretor.

Menino - Mas ela engana o diretor com um de nós.

Cabeça raspada - Com quem? Conta logo.

Menino - Calma, não é comigo nem com nenhum da nossa turma.

- Conta logo, com quem?

Menino - Com o poeta.

- Eu?

- Aquele que fala sozinho?

- O tã-tã do /?/ ?

- Mentira.

Menino - Eu vi ele pular o muro, fui atrás. Ele foi direitinho para a casa da praia e entrou.

- E depois?

Menino - Eu vim correndo avisar vocês.

- Vamos todos lá.

- É.

- É bom.

Menino - Sê trouxa? Neca disso. A gente fica manjando.

*

[Sala de uma casa. Florinda e o empresário conversam.]

Empresário - Essa fuga foi uma loucura. Com isso ela mesma vem confirmar todas as desconfianças da opinião pública. A fuga de Sílvia.

Florinda - Não, não foi uma fuga. Ela estava num tal estado de nervos que não conseguia repouso.

Empresário - Agora o que ela precisa é viajar, é cumprir os contratos que assinei.

Florinda - Escute um trecho da carta que ela me mandou esta manhã. [Vai buscar a carta. Lendo:] "Imagine que tenho um aluno. Encontrei aqui um menino com uma admirável intuição musical. Foge de noite do reformatório que está internado e vem aprender comigo. Sinto que posso ser útil e isso me dá de novo forças para viver." (Ri)

Empresário (rindo) - Forças para viver, ótimo. Mas não se trata apenas de viver. Trata-se também de triunfar. Mande-lhe esse contrato.

*

[Sílvia chega num galpão onde Pedro conserta um barco. Quando ele se vira a vê.]

Pedro - Você estava aí há muito tempo?

Sílvia - Bastante. Que que há, idealista? Desanimado? Desiludido?

Pedro - Não. Essa é a minha diversão. Às vezes fico cansado, tenho vontade de fugir e abandonar tudo. Tenho medo de não ser bastante forte para continuar aqui. (Ela ri)

Sílvia - Você? Um homem que se julga capaz de reformar o mundo?

Pedro - Que idéia absurda. Tudo o que eu quero é cumprir honestamente o meu dever.

Sílvia - Qual é o seu dever?

Pedro - Ensinar, mostrar o caminho certo... Esse caminho existe e meu único receio é não ter forças para convencer.

Sílvia - A quem?

Pedro - Os que estão errados. Por exemplo... os garotos do reformatório.

Sílvia - Você não é dos que desistem. Seus olhos são firmes. Você sabe querer, sabe dominar.

Pedro - Mas estou muito só, preciso de alguém.

Sílvia - Para que?

Pedro - Para me ajudar a ter coragem. (Ela ri)

Sílvia - Veja como nós somos diferentes... Eu não preciso de ninguém para me ajudar a cumprir o meu destino.

*

[Igreja. Missa. Pedro olha o relógio, entra. Olha para o órgão. Sílvia não está lá. Sai. Nélio olha para o órgão. Pedro vai até a praia. Sílvia está lá. Ele vai ao seu encontro.]

Pedro - Esperamos por você na igreja. Você prometeu tocar.

Sílvia - Não prometi, disse que talvez fosse.

Pedro - E por que não foi?

Sílvia - Não sei. Tive vontade de ficar só. Há momentos que até a música me aborrece. Fujo dela, para fugir do meu passado.

Pedro - Por que não fala desse passado?

Sílvia - Não adiantaria. Eu sei tudo o que você poderá me dizer. Todas essas coisas tão bonitas, tão novas para mim. Prefiro não ouvir.

Pedro - É pena. Talvez pudesse lhe ensinar a compreender a vida.

Sílvia - Pedro, eu nunca pude ser na vida como eu realmente sou.

Pedro - Eu creio em você. Também sempre vivi só, embora desejando amar alguém. Mas agora não posso mais esconder que lhe quero.

Sílvia - Mas você me ama?

Pedro - Muito.

Sílvia - Eu não posso mais conhecer o amor. Foi terrível pra mim.

Pedro - Eu sei, imagino, e por isso tem medo.

Sílvia - Não fale, por favor. [Deita-se]

Pedro - Sim, tem medo que ele a escravize, [Inclina-se sobre ela] que aniquile tudo que lhe é mais importante, eu sei, eu sei, se eu não tivesse dito que a amo, talvez me quisesse.

Sílvia - Quem é você?

Pedro - Ninguém. Quero-lhe bem.

Sílvia - Pedro... [Se beijam]

Pedro - Seu coração bate tão forte!

Sílvia - Seus olhos são tão calmos... [Beijo]

*

[Casa da praia. Sílvia escreve uma carta para Florinda]

Carta - "Ainda é cedo para eu voltar, Florinda. Não se espante se a minha vida mudar completamente. Talvez dentro em breve..."(Pára de escrever)

*

[Pedro no reformatório]

Pedro (para o vigia) - Afinal de contas, para quê que vocês servem? Os garotos continuam fugindo todas as noites e não conseguimos saber quem são os autores da façanha. Isso não pode continuar.

Vigia - O senhor sabe, nós somos poucos. Ontem a noite só temos dois vigilantes.

Pedro - Pois bem, esta noite quem fica de vigia sou eu.

*

[Meninos pulam a janela e atravessam o jardim. Quando estão saindo Pedro os vê.]

Pedro - Pra onde é que vocês vão a essa hora da noite?

Menino - Íamos dar uma volta, seu doutor, a gente também é gente, que diabo!

Pedro - O que?

Cabeça raspada - As nossas pequenas estão esperando.

- É preciso cuidar delas, seu doutor.

- Em vez da gente cuidar delas ficar aqui esperando os outros, elas desistem, arruma logo um outro.

Pedro - Chega, vocês estão presos e vão ser castigados.

Menino - Tá certo, seu dotô, mas entre nós teve um que saiu. E este só costuma voltar de madrugada.

Pedro - Quem é ele?

Menino - Não preciso dizer, é só o senhor ir agora na casa da praia. E ele está lá com a tal de dona Carmem. (Pedro fica chateado)

Pedro (para o vigia) - Bordinelli

Vigia - Senhor?

Pedro - Recolha os garotos.

Vigia - Sim senhor. (Para os garotos, colocando-os para dentro) Vamos, vamos.

*

[Casa da praia. Nélio toca e Sílvia observa]

Sílvia - Chega, Nélio. Olhe para mim. Você nasceu para a música. Já é tempo de eu falar com o doutor Pedro a seu respeito.

Nélio - A meu respeito?

Sílvia - Sim. Para ele mandar você para São Paulo, estudar num conservatório.

Nélio - Quando?

Sílvia - Já.

Nélio - A senhora... não quer mais que eu volte aqui?

Sílvia - Não, não é isso, é que eu não sou professora. Você precisa de alguém que se dedique inteiramente a você.

Nélio - Não, eu não quero. [Se atira de joelhos e agarra-se a ela] Não me deixe, não me deixe. A música para mim é a senhora.

Sílvia - Nélio, que isso? Vamos, levante.

Nélio - Não, não me deixe. [Pedro entra e vê a cena]

Pedro (para Nélio) - Volte imediatamente para o reformatório, amanhã conversaremos.

[Nélio sai.] (Para Sílvia) Eu devia ter visto. Pessoas como Sílvia Nogalis não mudam nunca. [Ele sai. Ela fica perplexa. Vai atrás dele até a porta mas não o segue. Rasga a carta que escreveu para Florinda.]

*

[Avião decolando. Florinda, o empresário e mais três pessoas acenam para o avião.]

Empresário - Ela já foi embora.

Amiga de Sílvia (a que estudou com ela no conservatório) - De quanto tempo é o contrato?

Empresário - Seis meses.

Amiga - Ahn.

Florinda - Agora o que precisa é esquecer o passado.

*

[Cartaz do concerto de Sílvia em francês. SALLE PLEYEL. Aplausos. Trem. ALBERT HALL. Aplausos. Trem. PHILARMONIE. Aplausos. KONSERTHUS STOCKHOLMS. Café: Gyldene Freden. Uma mulher canta em francês. Sílvia está com um casal. Um jovem que entra reconhece Sílvia. Ele está com o programa de seu concerto. O casal que está com ela se levanta para dançar. O rapaz vai até ela]

Luiz Marcos - A senhora é Sílvia Nogalis, se não me engano. Eu sou um patrício seu, Luiz Marcos, pintor.

Sílvia - Ah, muito prazer. Há dois meses que eu não ouço nem falo a nossa língua.

Luiz Marcos - E eu faz oito anos. Há oito anos que eu vivo no estrangeiro.

Sílvia - Na Suécia?

Luiz Marcos - Por toda a Europa, um brasileiro sem destino...

Sílvia - Pintor? Foi o que disse?

Luiz Marcos - Pintor sim. Assisti hoje seu concerto. gostei muito. A propósito, esse retrato na capa do programa não é seu.

Sílvia - Como não é meu?

Luiz Marcos - Não, a senhora é diferente. Gostaria de fazer o seu retrato. É a modelo que eu esperava há muitos anos.

Sílvia - Senta! [Ele se senta.]

*

[Atelier de Luiz Marcos. Neve na janela. Luiz Marcos pinta Sílvia. Ela sai da pose.]

Luiz Marcos - Cansada?

Sílvia - Um pouco.

Luiz Marcos - Desculpe, eu a fiz ficar muito tempo de pé.

Sílvia - Não tem importância.

Luiz Marcos - Estranho. Você deu novo rumo ao meu trabalho. Viajei, estudei, tentei várias escolas de pintura, mas inútil. Depois do cinzento de Paris, só a neve me fez desejar a cor. Por isso eu vim para a Suécia. Penso que eu tenho talento, mas falta alguma coisa. Agora, para ganhar a vida, faço retratos de mulheres feias e ricas que me pagam a ilusão de parecer bonitas. Seria isso que eu procurava, ainda no Brasil? Acho que não. Mas com você vai ser diferente. Sua expressão traz qualquer coisa de eterno, como a sua arte.

Sílvia - Não fale assim, Luiz Marcos. O eterno está muito longe de nós. Minha arte vai morrer com minhas mãos.

Luiz Marcos - Não. Ela estará viva neste quadro. Você me deu forças, eu sinto, eu sei. Havia gelo a minha volta, você o quebrou. E se você...

Sílvia - O que?

Luiz Marcos - Nada. (Ri) É cedo ainda.

*

[Luiz Marcos trabalha no quadro. O quadro está pronto. Luiz Marcos beija o rosto de Sílvia, tenta beijar-lhe na boca]

Sílvia - Não, não.

Luiz Marcos - Sílvia...

Sílvia - Não!

Luiz Marcos - Eu não posso mais viver sem você!

Sílvia - Ora, não seja criança!

Luiz Marcos - Se essa tela existe é porque você estava aqui. Porque você era o meu modelo, a minha inspiração. Tudo o que eu sempre pensei e desejei em toda a minha vida.

Sílvia - Não exagere, Luiz Marcos.

Luiz Marcos - Se você partir tudo voltará como antes. Eu não terei mais coragem.

Sílvia - Palavras.

Luiz Marcos - Eu preciso de você, eu preciso.

Sílvia - Ham!

Luiz Marcos - Por mim, pela minha arte, pelos meus sonhos.

Sílvia - Você só fala em você, Luiz Marcos.

Luiz Marcos - Eu?

Sílvia - Nunca lhe passou pela cabeça que existe alguma coisa que se chama minha arte?

Eu também não posso parar de tocar.

Luiz Marcos - Você poderá tocar o quanto quiser Sílvia, mas não me deixe. Já não sou eu quem pede, é este quadro.

Sílvia (olhando o quadro) - É realmente uma beleza! É a mais linda lembrança que eu podia levar daqui.

Luiz Marcos - Case comigo.

*

[Avião voltando, aterrissando. Abre a porta. Fotógrafos tiram fotos de Sílvia e Luiz Marcos. Numa sala de revelação dois homens conversam, olhando para a foto recém-revelada.]

Homem 1 - Ué, essa mulher já voltou ao Brasil?

Homem 2 - Quem?

Homem 1 - A tal que assassinou o maestro Hauser.

*

[Rogério deitado lendo jornal. Um guardinha entra no quarto.]

Guarda - Na boa vida, hem! Mas acho que dessa vez você arranja emprego novamente. Aquelazinha pra quem você trabalhou como chofer /?/ está em São Paulo. (Tira um jornal do bolso e mostra) Olha, voltou com outro.

Rogério - O que? (Abre o jornal) Deixa ver.

*

[Museu de Arte. Uma exposição de pintura de Luiz Marcos. Dois homens e a amiga de Sílvia que estudou com ela no conservatório estão lá.]

Homem 1 - Que /?/ ele fez esta exposição. Isso tudo é pintura de oito anos atrás.

Amiga - Algumas telas de viagem que...

Homem 1 - Que faria melhor se tivesse guardado.

Homem 2 - A mesma água com açúcar, o mesmo academismo.

Amiga - No mal sentido da palavra, hem.

Homem 2 - A viagem não foi muito frutífera.

Homem 1 - /?/ também não, pois se não tivesse casado com Sílvia Nogalis nunca lhe teriam cedido este salão.

Homem 2 - Às vezes a gente consegue acertar alguma coisa na vida, né? (Riem.) [Luiz Marcos estava ouvindo tudo]

*

[Em casa Sílvia prepara dois drinques. Dá um para Luiz Marcos, que está sentado.]

Sílvia - Você não vai sair hoje? [Ele não responde] Que calor!

Luiz Marcos - Não sinto. Não sinto mais nada.

Sílvia (olhando pela janela) - Nenhuma folha se move!

Luiz Marcos - Chega!

Sílvia - O que há com você?

Luiz Marcos - Nada. Não vamos conversar sobre o tempo, não é?

Sílvia - Você está aborrecido comigo?

Luiz Marcos - Não sei.

Sílvia (carinhosa) - Diga.

Luiz Marcos - Não sei, já disse.

Sílvia - Deve haver alguma coisa...

Luiz Marcos - Sempre vivi sufocado nessa terra, e agora mais do que nunca. Fui um idiota. Você tinha razão. Essa gente não muda, e você também não ajuda!

Sílvia - Eu?

Luiz Marcos - Você. Nunca mais tem tempo pra mim!

Sílvia - Não compreendo...

Luiz Marcos - É isso mesmo, não compreende, e há muito tempo.

Sílvia (levantando) - Você hoje está muito complicado.

Luiz Marcos - Vai sair?

Sílvia (senta) - Sim, por quê?

Luiz Marcos - Nada.

Sílvia - Quer que eu fique?

Luiz Marcos - Não, não, não, não...

Sílvia - Ah, você pensava...

Luiz Marcos - Em pintar? Não, Não. Deus me livre! Mesmo que quisesse não poderia prendê-la com meu trabalho. É demais acadêmico. Não é assim que falam seus amigos?

Sílvia - Você não muda nunca.

Luiz Marcos - Nem você.

*

[Carteiro coloca uma carta para Luiz Marcos. Ele aparece com a carta aberta, olhando para um esboço de um quadro com o rosto de Sílvia. Voz da governante falando o que está escrito na carta.]

Voz - "Senhor, vi nos jornais a reprodução dum quadro seu que pretende ser o retrato de Sílvia Nogalis. O senhor pintou um anjo, e Sílvia é um demônio. Anjos não são amantes de chofers e não mandam matar os maridos pelos amantes. Uma amiga que previne."

[Luiz Marcos amassa a carta.]

*

[Sílvia toca piano. Luiz Marcos entra]

Luiz Marcos - Sílvia.

Sílvia (sem parar de tocar, responde baixo) - Sim

Luiz Marcos (gritando) - Sílvia

Sílvia - Estou escutando.

Luiz Marcos - Pare de tocar!

Sílvia (aborrecida, pára de tocar) - Pronto!

Luiz Marcos - Não tome esses ares de mártir.

Sílvia - Por enquanto quem tá tomando ares é você.

Luiz Marcos - Chega. Não quero discussões. Você... [Ela se levanta, está andando] você foi sempre sincera comigo?

Sílvia (rindo) - O que? Você veio aqui para me perguntar isto?

Luiz Marcos - Não ria. Responda. Você foi sempre sincera comigo?

Sílvia - Creio que sim.

Luiz Marcos - Ah, você crê? Aliás, não tem importância.

Sílvia - Então por que quis saber?

Luiz Marcos - Agora já não tem importância.

Sílvia - Ihh, de novo Luiz Marcos?

Luiz Marcos - É isso, de novo, sempre o mesmo, insuportável, desvairado. Eternas sinas, eternas brigas, Não se pode viver com um homem assim, não é?

Sílvia - Eu não disse isso.

Luiz Marcos - Mas quis. Você tá jogando um jogo perigoso, Silvia. Esse concerto de amanhã...

Sílvia - O que que tem?

Luiz Marcos - Eu não quero discutir o seu passado.

Sílvia - E eu acho bom. Ainda mais que você não tem nada a ver com isso.

Luiz Marcos - É o que você pensa. Até agora não tive, mas se você insistir em dar o concerto amanhã no Municipal...

Sílvia - O que acontecerá?

Luiz Marcos - Todos vão olhar para mim.

Sílvia (rindo) - Não, vão olhar para mim!

Luiz Marcos - Cale-se, olharão para mim, me apontando e dizendo, esse é o marido dela, da assassina do Hauser. Daquela...

Sílvia (com raiva) - Continue.

Luiz Marcos - Amante desse tal Rogério. [Sílvia dá-lhe uma bofetada]

Sílvia - Covarde!

*

[Cartazes do concerto de Sílvia: "Interpretará hoje *Appassionata*" Florinda, a amiga que estudou com Sílvia no conservatório e uma outra conversam na porta do teatro]

Amiga 2 - Oh, como está?

Florinda - E você, meu bem, como vai?

Amiga 1 - Estou apavorada, imaginem só. Dizem que Sílvia vai ser vaiada.

Florinda - Ora, nem pense nisso. Vaiada por quê? Mulheres como Sílvia dominam sempre o público.

Amiga 1 - Talvez, mas dizem tanta coisa por aí que francamente, só se algum anjo cair do céu pra protegê-la. [Nesse momento aparece Pedro que olha os cartazes antes de subir as escadas.]

*

[Bastidores do teatro]

Empresário - /Que tal/, mandaram muitas /cordéis/?

Funcionário - Algumas, não como antigamente, é claro. No entanto a casa está repleta, e o público, fervendo.

*

[Pedro senta para assistir o concerto. Luiz Marcos e a governante também estão lá.]

Funcionário - Vamos começar, dona Sílvia?

Sílvia (hesitando um pouco, está apreensiva) - Vamos.

[Um técnico cuida da iluminação. Sílvia entra no palco, o público não se manifesta, a não ser Pedro, que bate palmas entusiasmado. Aos poucos, mais aplausos. Sílvia começa a tocar *Appassionata*. A governante se levanta e começa a chamar Sílvia de assassina, primeiro em voz baixa, depois, gritando.]

Governante - Assassina, assassina! Assassina, assassina, assassina... [Sílvia ouve mas não pára de tocar. Pedro e Luiz Marcos ficam espantados. A governante continua a gritar. Dois seguranças aparecem para retirá-la do teatro, quando eles a pegam pelo braço, os gritos tornam-se histéricos. Pedro se levanta e segue os seguranças e a mulher de longe. A governante vai para casa e é seguida por Pedro. Dois recepcionistas do teatro conversam no saguão, e são ouvidos por Luiz Marcos que também ia sair.]

- Quem sabe se a velha não tem razão?

- É, parece.

[Luiz Marcos sai do teatro, muito sério. No teatro Sílvia toca. O público todo tem expressão dura. Dois cochicham. Alguns poucos sinais de aprovação pelo seu desempenho. No final, êxito total. Todos aplaudem de pé. Luiz Marcos desce de um táxi em frente à sua casa. É observado por Rogério. Luiz Marcos vê sua sombra atrás da árvore. Ele entra.]

*

[Pedro continua seguindo a governante. Ela entra em casa e fecha a porta. Batem com insistência. Ela abre. Pedro se coloca meio para fora, meio para dentro.]

Governante - Quem é o senhor? O que deseja?

Pedro - Eu fui amigo do maestro Hauser.

Governante - O maestro não tinha amigos no Brasil. O que deseja o senhor?

Pedro - Eu queria falar com a senhora.

Governante - Eu não converso com desconhecidos. Boa noite. [Vai fechando a porta, imprensando ele. Pedro a empurra e entra.]

Pedro - Desculpe. [Fecha a porta e olha o lugar. Vê fotos de Hauser] Eu sou escritor e pretendo escrever um livro sobre o maestro. Sei que a senhora tinha uma grande admiração por ele. Gostaria de conversar para ter a certeza de algumas coisas.

Governante - Coisas...

Pedro - Por exemplo, acerca do casamento do maestro. [Ela senta]

Governante - O dia de seu casamento foi o dia de sua perdição.

Pedro - Não será que a senhora diz isso por ciúme?

Governante - Saia, por favor, saia daqui!

Pedro - Confesse, a senhora amava o maestro.

Governante - E se amasse? Era algum crime? Talvez eu pudesse fazer feliz, ao passo que ela...

Pedro - Sílvia agora é a grande mensagem de Hauser.

Governante - Ela? Mas se ele se matou por causa dela!

Pedro - Então a senhora confessa que ele se suicidou?

Governante - Eu não falei isso.

Pedro - A senhora sabe. E se sabe, por que mentiu até hoje? [Pedro está nervoso, segura a governante pelos braços e sacode] Responda! Por que interrompeu o concerto chamando Sílvia de assassina? Vamos, fale!

Governante - Não. Não sei. Não sei de nada.

Pedro - Não minta. Agora a senhora já confessou que foi suicídio. [Vai levando-a pelos braços]

Governante - Apenas palavras, mas a prova, ninguém a tem.

Pedro - O seu ciúme doentio não atingirá Sílvia. [A joga na cama]

Governante - Eu a odeio, eu a odeio.

Pedro - Cale-se! A senhora tem a prova de que Hauser se matou, e tem que me entregar essa prova. Do contrário será presa, julgada e condenada como caluniadora.

Governante - Não sei. Não me lembro. Não sei onde guardei.

Pedro - Eu quero esta prova, diga onde está. [A empurra para um lado.] Onde?

[A governante fica como caiu, e repete sem parar enquanto Pedro revira suas gavetas]

Governante - Eu a odeio, eu a odeio, eu a odeio...(Chora)

[Pedro encontra uma carta: "Para Sílvia na hora de minha morte"]

*

[Sílvia chegando em casa. Pegou carona com as amigas]

Amiga 1 - Boa noite, meu bem, você estava ótima.

Amiga 2 - Meus parabéns.

Amiga 1 - Foi um sucesso, viu? [Entrega flores pela janela do carro]

Sílvia - Obrigada.

- Até logo.

- Boa noite.

- Boa noite.

[Sílvia entra. Rogério entra no jardim para falar-lhe. Luiz Marcos vê os dois pela janela.

Eles caminham até a sala, que é vista de fóra, pela varanda]

Rogério - Eu preciso dessa gaita já.

Sílvia - Saia daqui.

Rogério - O que? Vejam só! Madame mudou, hem. Pois se não passa a gaita eu não vou, já me desgastou bastante.

*

[Um carro chega rápido e pára na frente da casa de Sílvia. Pedro sai do carro correndo, e vê a discussão de Sílvia e Rogério.]

Rogério - Desde que o velho morreu, vivem de olho em mim, como se fosse eu quem fez o serviço. E tudo por quê? Pelos lindos olhos de madame!

Sílvia - Saia já daqui! [Eles vêem Pedro chegando.] (Ela, surpresa) Pedro!

Pedro - Sílvia, leia isto. (Entrega-lhe a carta. Para Rogério) Saia daqui, já! [O leva pelo braço até o portão. Rogério o agride, mas ele revida e Rogério cai no chão. Pedro fecha o portão e entra. Sílvia senta na varanda e lê a carta:]

Voz de Hauser - "Sílvia, transmiti a você tudo o que de belo e grande havia na minha alma. Esteja você onde estiver, eu sempre estarei na sua arte. E isto me permite morrer com orgulho."

[Pedro chega. Sílvia se atira em seus braços.]

Sílvia - Pedro! Como foi que você conseguiu isto?

*

[No atelier Luiz Marcos olhava pela janela. Está transtornado. Pega um revólver, coloca as balas. Abre a porta e se dirige até a sala onde está o primeiro quadro que pintou de Sílvia. Olha para ele.]

Luiz Marcos - Covarde, covarde! [Atira no quadro uma vez. Lá debaixo Sílvia e Pedro escutam ainda um segundo tiro. Luiz Marcos, não satisfeito, rasga a tela. Sílvia entra]

Sílvia (assustada) - O que que houve?(Olha o quadro rasgado e com os furos das balas)
Mas o que é isto, Luiz Marcos, você está louco?

Luiz Marcos - Não. É o que eu devia ter feito há muito tempo, desde que compreendi quem você era, quem você é.

Sílvia - Luiz Marcos!

Luiz Marcos - Não quero mais viver oprimido. Eu a destruo como destruí este quadro. Para mim você acabou, Sílvia, ouviu? Acabou. Ouviu o que disseram no teatro? Assassina! Eu a arranco desse quadro como a arranquei de minha vida. Tudo acabado, tudo! (Senta)

Sílvia (calma) - Tenho muita pena de você. Mas é melhor assim. [Está perto de uma escada, vai subir, Pedro entra e vai até ela.]

Pedro - Sílvia! [Colado ao corrimão.]

Sílvia - Ah, você... [Já nos degraus, mas em frente a ele.] Você nunca saberá o bem que me fez.

Pedro - Você me perdoa?

Sílvia - Se eu ainda pudesse amar alguém, seria você. Mas agora eu compreendi. A minha vida é a música. E esta carta. Adeus, Pedro. [Sobe as escadas. Pedro fica olhando para ela e Luiz Marcos continua sentado, imóvel.]

FIM

Tico-tico no fubá

Ficha técnica:

Ficção, longa-metragem, 35 mm, 115 minutos. **Companhia produtora:** Vera Cruz. **Distribuição:** Columbia Pictures. **Lançamento:** 21/04/1952 - Cine Art Palácio e circuito 22 salas. **Produção:** Fernando de Barros e Adolfo Celi. **Diretor de produção:** Cid Leite da Silva. **Direção:** Adolfo Celi. **Argumento:** Jacques Maret. **Adaptação cinematográfica:** Osvaldo sampaio. **Diálogos:** Guilherme de Almeida. **Fotografia:** H. C. (Chick) Fowle e José Maria Beltran. **Montagem:** Edith Hafenrichter. **Música:** Radamés Gnattali. **Prêmios:** Governador do Estado - 1952: Melhor arranjo, melhor montagem, melhor ator coadjuvante; Saci - 1952: Melhor filme, melhor produtor, melhor cenografia. **Elenco:** Anselmo Duarte (Zequinha de Abreu), Tônia Carrero (Branca), Marisa Prado (Durvalina), Marina Freire (Dona Amália), Ziembinski (o diretor), Abelardo Pinto (Piolin).

Roteiro:

[Escrito na tela]

La Compañía Cinematográfica Veracruz presenta la biografía novelizada del compositor de "Tico Tico no Fuba". La mayoría de los personajes son ficticios, pero la fama universal que la obra de Zequinha de Abreu conquistó para él y para su patria, es auténtica.

[Narrado]

Santa Rita do Passa Quatro, mas em 1912 era uma cidadezinha como tantas outras do interior paulista: com a sua matriz, seu coreto no largo, a sua prefeitura, a sua barbearia e também a farmácia de Seu Abreu, pai de Zequinha, de Zequinha de Abreu, o mais popular dos compositores paulistas. A consagração universal de Tico-tico no fubá demonstra que uma grande fé na arte pode vencer todos os reveses e sofrimentos.

[Carroça vindo. Nela estão Zequinha e três meninos tocando gaita.

Um pilão e tico-ticos ciscando ao redor.

A carroça pára e um dos meninos se levanta e desce com um estilingue.]

Menino -Tá no papo, seu Zequinha.

Zequinha (descendo também) -Não mate o bichinho. [Ouve sons, o som do pilão ao fundo.

Escuta-se uma banda tocar. Se dirigem para a cidade.É um circo chegando]

*

Barbeiro (olhando para a mulher barbada) - Esta eu barbeava até de graça!

*

D. Amália (para Durvalina, indignada) - Já se viu?

*

Zequinha (chamando) - Joãozinho... [O menino lhe dá um papel que ele guarda no bolso, é propaganda do circo.

Branca aparece jogando flores de cima de um cavalo.

Zequinha pega uma e coloca na lapela.]

*

D. Amália (para Durvalina, brava) -Olhe só seu noivo. Fosse comigo! Desaforo! [Saem]

*

Zequinha (para o amigo que chega) -Oi, como vai Luís?

Luís -Não tão bem como você, hem! (Riem)

*

[Na farmácia]

Seu Abreu - São histórias. Meu filho é muito bom rapaz. Se iria fazer isso com a noiva. Ele gosta tanto da Durvalina.

D. Amália - Pois sim. (Espirra) Do que ele gosta eu sei. É só música e serenata. (espirra)

Seu Abreu - Ué, não melhorou do defluxo, dona Amália? O remédio que eu dei?

D. Amália (espirrando) - Uma porcária, varejei pela janela.

Seu Abreu - Se quiser dose mais forte...

D. Amália (para Durvalina) - Aquele sem vergonha. Não seja boba. Não dê o braço a torcer. E quando se encontrar com ele não vá se derreter. (espirra)

*

[Zequinha chega no trabalho.

Volta para a cena da farmácia]

Durvalina (para Seu Abreu) - Não conte nada ao Zequinha, por favor, sim?

D. Amália (chamando) - Durvalina, não ouve?

*

[Zequinha entrando na sala da repartição. Um colega vem e cheira a flor da lapela]

Colega 1 (para Zequinha) - Começou bem, hem!

Colega 2 - Bem nada. (Para Zequinha) Você não viu a sua noiva aí embaixo. Ficou fula. E a tia atiçando, ainda por cima.

Colega 3 - Por que você não faz uma valsa para ela, hem? (ri)

Chefe - Sim senhor, boa vida, hem. [Olhando a gaveta da mesa do Zequinha. Pega as partituras.] Fazer música nas horas de trabalho e por conta do governo! Tire isso tudo daqui.

Zequinha - É que eu queria...

Chefe (interrompendo) - Não quero saber de nada! Ah, é verdade... Vem aqui. Vá procurar o pessoal desse circo. Leve a fórmula do requerimento e o recibo de taxa. E já!

[Zequinha sai satisfeito. Os colegas piscam]

*

[No circo]

Zequinha (para um homem que se lava) - Bom dia!

Homem - Bom dia.

Zequinha - O diretor?

[O homem indica com a cabeça]

*

[O diretor e uma mulher conversam quando Zequinha entra]

Mulher - Quatro palhaços e duas casacas.

[O diretor repete baixo o que a mulher disse, escrevendo.]

Diretor (olhando para Zequinha) - Deseja alguma coisa?

Zequinha - Eu sou da prefeitura. O senhor sabe, esse terreno é da municipalidade, de sorte que o senhor precisa requerer e pagar a taxa.

Diretor (para o outro lado) - Uma cadeira!

Zequinha - Eu já trouxe a fórmula que é só preencher e o recibo...

Diretor - ...que é só pagar! Um charuto? [Zequinha faz que não] Fume, fume, fume. Não quer sentar? [Zequinha senta num lugar alto, sua pasta abre e os papéis caem. O diretor pega um e vai devolver.] Pelo que vejo o senhor é músico também e compositor.[Branca aparece. O diretor a chama com um gesto] Esta é Branca, minha sobrinha. E este senhor aqui é músico e compositor. Eu vou deixar vocês um instantinho sozinhos.(Sai falando) Ô Bruno, Bruno, vamos ver esse negócio de ligação de água...

*

[O lugar onde Zequinha está sentado começa a balançar]

Branca - O senhor é mesmo compositor, é? [Ele faz que sim] Que bom, quero dizer, é a primeira vez que eu conheço um pessoalmente. [Zequinha olha para o lugar onde está sentado, que balança cada vez mais] Tem muitas músicas? Eu gostaria muito de ouvir. Cuidado! [Zequinha cai. Branca ri, o cavalo relincha] Este é Sultão. Está com ciúmes. Sabe que eu também gosto muito de música?

Zequinha - Hum

Branca - Tem muitas composições? Qual é seu gênero?

Zequinha - Coisa simples, para essa gente. Marcha, valsa...

Branca - Valsas? Não diga, eu adoro valsas. Se dependesse de mim eu seria bailarina. Mas que remédio? Eu nasci num circo, no lombo de um cavalo.

Zequinha - Que inveja.

Branca - Por que?

Zequinha - O circo sempre foi o meu sonho, desde criança. Correr o mundo...

Diretor (que está voltando, para alguém) - Você aí, vai correr na tipografia para ver se os programas já estão prontos, depressa! (para Zequinha) Então.

Zequinha - O recibo da taxa.

Diretor - Ora, meu amigo, estamos chegando, é cedo ainda para os /compromissos/. Você é artista como nós e sabe como isso é. Vamos ver qual vai ser a estréia esta noite e amanhã, amanhã conversaremos.

Zequinha - Não, mas é que eu...

Diretor - Ora rapaz, venha ver a função esta noite. Venha o senhor, o prefeito, as famílias, está feito? [Passa ingressos para Zequinha]

Zequinha - Obrigado.

Diretor - Ótimo, e agora eu gostaria que o senhor me desse já o alvará.

Zequinha - Oh, não, não posso. [diretor faz hum] O senhor compreende que...[Olha para Branca, ela faz olhar pidão, ele entrega o alvará]

Diretor - Muito obrigado, então venha esta noite, venha à hora certa, ouviu?

Zequinha (para Branca) - Até logo.

[Zequinha esquece partitura que Branca pega e olha com satisfação]

*

[De noite, no circo. Duas crianças contam dinheiro para ver se conseguem comprar entradas]

Menino 1 - Quanto tem?

Menino 2 - Acho que não vai dar, não.

[As pessoas compram ingressos. D. Amália está na fila]

D. Amália - Duas cadeiras. (Para Durvalina) Gastar dinheiro para uma coisa dessas!

Durvalina - Eu quero ver se é verdade.

[Todos entram. Durvalina procura Zequinha e o vê. Os artistas desfilam. Durvalina repara no flerte entre Branca e Zequinha. Começa o espetáculo: palhaços, trapezistas, malabaristas]

Diretor - Atenção, silêncio. Respeitável público, atenção. Em especial homenagem ao laborioso povo dessa progressista cidade de Santa Rita de Passa Quatro, Branca, a amazona dos cinco continentes e o seu cavalo Sultão, executarão o sensacional número equestre com a música do consagrado compositor da terra, Zequinha de Abreu.

[Todos aplaudem Zequinha. Durvalina e a tia saem.]

Diretor - Música de Zequinha de Abreu.

*

D. Amália - Era só o que faltava, raio de chuva!

[Começa a chover. Passa água pela lona. Todos fogem. Zequinha fica, vai procurar por Branca]

Zequinha (para Branca) - Eu queria agradecer. Em primeiro lugar eu queria dizer que o seu cavalo, isto é, a senhora, é uma coisa extraordinária. Depois eu queria agradecer a sua bondade em mandar tocar a minha música.

Branca - É linda, linda, pena que a chuva tenha interrompido.

Diretor (passando) - /?/

Branca - Bem, não é a primeira vez que chove numa estréia.

Diretor - Ah, sim seu compositor, bela música, que chuva infame! [Sai. Branca e Zequinha se refugiam em baixo de um toldo, se aproximam. Toca uma música.]

Branca - Giuseppe... era um grande trapezista. Deu uma queda e agora é bilheteiro. Anda de muletas mas não deixou o circo.

Zequinha - Toca bem. Com a alma.

Branca - Vou pedir a ele que toque a sua música.

*

Mágico - Vai chover oito dias, oito noites sem parar.

*

Piolin - Pão e água, comida de preso. ... Meus amigos, saudemos a chuva. Pois a chuva, a chuva que nos suja a roupa de lama, a chuva que inventou o guarda-chuva, o defluxo, a tosse e as farmácias. A chuva, a única amiga dos artistas porque interrompe o espetáculo. Que venha da grossa porque da fina o patrão não gosta. A chuva parou!

Diretor - Graças a Deus, a chuva parou.

Piolin - Amanhã tem espetáculo?

Todos - Tem, sim senhor.

[Pegam garrafas de cerveja. A banda toca.]

Diretor (para Zequinha) - É rapaz, é seu compositor, alegria, alegria. Vamos beber, vamos beber. Disseram que eu não páro de virar cerveja. Venha cá. Atenção. Respeitável público, é, quer dizer, meu povo, silêncio. Ergo a minha taça, quer dizer, essa garrafa para levantar um brinde efuziante, piramidal, dinâmico, ao jovem compositor da terra Juquinha...

Branca - Zequinha

Diretor - Zequinha Pompeu

Branca - de Abreu

Diretor - Zequinha Pompeu de Abreu. E além do mais é também prefeito municipal.

[Zequinha faz que não]

Branca - Toque alguma coisa para nós, Zequinha.

Todos - Toca, toca, é isso mesmo...

Zequinha - Não posso.... aqui não tem piano.

Piolin - Como é que não tem piano? Nós somos as aves canóras.

[Carregam Zequinha até um pianinho. Aparece Luís com uma flauta. Zequinha toca, Luís acompanha.]

Zequinha (parando de tocar) Ô Luís! (Para Branca) Um velho amigo... Luís Monteiro, grande músico. [Branca está debruçada no piano] Venha Luís, não faça cerimônias, está entre artistas, entre amigos. [Zequinha deixa cair a garrafa que esbarra no piano. O som lhe lembra a batida do pilão. Ele toca algumas notas no piano. Olha para Branca e começa a tocar o Tico-tico. Luís improvisa. Todos dançam. Zequinha toca cada vez mais rápido]

Luís - Puxa Zequinha, assim também não, assim não vale.

[A banda começa a acompanhar. Quando a música termina, Branca dá um beijo na testa de Zequinha e fala]

Branca - Foi maravilhosa. De quem é essa música, Zequinha?

Zequinha - Sua. Eu compus para você. Espere. [Escreve alguma coisa num papel]

*

[Zequinha e Luís andam pelar ruas da cidade. Luís toca, Zequinha ri, está bêbado]

Zequinha - O homem não foi feito para valsar, mas para marchar. Marchar, marchar contra a vida. Vencer, conquistar o seu próprio destino. Sabe de uma coisa? Sabe o que é o mundo? O mundo é um circo. Um circo de cavalinhos, meu caro, cheio de palhaços, atletas, equilibristas, monstros, feras, e às vezes também uma mulher. Uma mulher maravilhosa, uma mulher que seja capaz de compreender, estimular, (olhando para a janela da casa de Durvalina) e não uma boba qualquer, que só sabe ficar em casa esperando, esperando, esperando o que?

[Durvalina ouve e vê]

*

[Branca, passeando pela cidade. Um menino a vê passar]

Menino - Êta nós, conosco ninguém podemos.

[Branca chama a atenção das pessoas na cidade. Zequinha está indo para o trabalho.
Encontra Durvalina]

Durvalina - Por que você não foi jantar ontem em casa? Esperei até tarde.

Zequinha - Não pude Durvalina. Eu tive um serviço da prefeitura no mercado que foi até meia noite.

Durvalina - Mas hoje você vai. Traga suas músicas novas, sim?

Zequinha - Vou ver se vou.

Durvalina - Não, você vai, sim.

Zequinha - Está bem. Bom, eu vou andando que já está na hora.

[Entrando na prefeitura, chama um menino]

Zequinha - Joãozinho!

Joãozinho - Senhor?

Zequinha - Põe no cabriolé da prefeitura. (Entrega-lhe alguns papéis)

Joãozinho - Sim, senhor.

[Branca está olhando pela janela da prefeitura]

*

[Zequinha entra na sala]

Branca (para Zequinha) - Não há uma cadeira nesta casa para uma senhora? [Zequinha vai buscar. Ela senta.] Grande ingrato, sim senhor. Cinco dias sem aparecer. Obrigar uma senhora a vir pessoalmente até a prefeitura de Santa Rita de Passã Quatro para pagar uma taxa...municipal. É bom contar, quem sabe se não está certo? [Ele conta o dinheiro. Ela ri e se levanta]

Zequinha - Eu vou dar o recibo.

Branca - Tem tempo. Leve no circo, esta noite. É função de despedida. Amanhã partimos, não sabia? [Ele faz que não. Se cumprimentam, ela sai. Um colega de trabalho pega a sombrinha, que ela esqueceu, e a imita]

Colega - Tem tempo, leve no circo esta noite.

Zequinha - A sombrinha, esqueceu a sombrinha! [toma da mão do colega] A taxa...[joga o dinheiro no colega. Desce as escadas correndo com a sombrinha aberta, procurando Branca. Ela aparece de um canto da escada]

Zequinha - Sua sombrinha.

Branca - Eu sei, estava esperando. Esqueci de propósito.

Zequinha - Por que?

Branca - Por que? Simples pretexto, para você vir até aqui e me convidar para um passeio. Ainda não conheço a cidade. Acho que não poderia escolher melhor guia. (Saindo) Vamos.

Zequinha - Podemos começar pela igreja, né? É antiga, né? (Nervoso)

Branca - Eu conheço a igreja. Fui à missa domingo... De quem é esse cabriolé?

Zequinha (já fazendo não com a cabeça) - Ah, esse é da prefeitura, não...

Branca - Ótimo! [Se dirige para o cabriolé, vai subir. Ela e Zequinha olham para a janela. Os colegas de Zequinha estão observando-os lá de cima]

Colega - Olha, Zequinha! [Joga o chapéu. Zequinha pega. Estão no cabriolé. Saem.

O açougueiro vai para a rua e, passando uma faca na outra, diz]

Açougueiro - No cabriolé da prefeitura! Por essas e por outras é que esse país não vai a frente. [Tem bigode de português. Todos na cidade olham o cabriolé que passa. Um Homem que vê, entra na farmácia.

Homem (para Seu Abreu) - Aquele não era o seu filho?

Seu Abreu - Era não, é!

Homem - Que sorte, hem!

Seu Abreu - Isso é da idade, meu velho. Coisas da mocidade que ainda não ficou para trás como a nossa. O amor é como brotoeja, vem com o verão e vai-se embora com o frio. Às vezes deixa marca na pele.

*

[Zequinha e Branca pulam nas pedras para chegarem do outro lado do rio. Quando chegam Branca se senta em uma pedra com a ajuda de Zequinha.]

Branca - Quem é aquela moça?

Zequinha - Que moça?

Branca - Aquela que estava com você no jardim, em frente à igreja? [Zequinha olha para baixo, sem graça] Você gosta dela?

Zequinha - Você sabe, esta aqui é uma cidade pequena, a gente se conhece desde que nasce, se acostuma a gostar desde criança.

Branca - Você gosta dela?

Zequinha - Quando eu era menino e gazeava aula, eu vinha pr'aqui, eu via tanta coisa... os passarinhos cantavam, pareciam uma orquestra, uma grande orquestra.

Branca - Você gosta dela?

Zequinha - Eu era o maestro, dirigindo...de casaca. Todo mundo batia palmas. Eu era o maior músico do mundo.

Branca - Você gosta de mim?

Zequinha - Se você soubesse...quanto. Eu nem sei.

[Quando ele vai beijá-la ela ri e foge. Ele vai atrás. Ela se deita na grama, eles se beijam]

Zequinha - Meu amor.

Branca - Amor? Verdade? Se é verdade você tem que vir comigo. Tem que partir comigo, com o circo, amanhã. Você tem que viajar, conhecer o mundo. Sua música é cheia de alegria. De uma alegria grande demais, que não cabe numa cidade pequena como esta. A sua música é para o mundo, para o mundo que você não conhece.

[Beijo]

*

[Na farmácia]

Seu Abreu - O quê que há, minha filha?

Durvalina - Seu Abreu, o Zequinha vai jantar hoje em casa. O senhor não poderia dar um jeito de ir também?

Seu Abreu - Não posso, minha filha. Sozinho na farmácia, não tenho tempo para nada.

Durvalina - Que pena. Fiz aqueles bolinhos que o senhor gosta tanto.

Seu Abreu - Não me tente menina, não me tente.

Durvalina - Será, Seu Abreu, que o senhor podia vender uma caixinha de carmim?

Seu Abreu (escolhendo uma caixinha e assoprando em cima para tirar o pó) - Francês, e do melhor. Está aqui desde a proclamação da República. [Entrega para ela]

Durvalina - Como é que se usa?

Seu Abreu - Olhe, não sei minha filha, não tem bula.

Durvalina - O senhor é um anjo, Seu Abreu.

*

[Zequinha e Branca chegam ao circo]

Diretor - Boa noite, seu compositor. (Para Branca) Onde você esteve a tarde inteira? Não sabe que está atrasada? Ajude aqui, ajude aqui. Ainda por se vestir... já está quase na hora do espetáculo. Vamos depressa, vamos depressa. (Para o outro lado) Rápido com essas táboas, rápido com essas táboas. [Sai. Branca e Zequinha se beijam]

Branca - Obrigada.

Zequinha - Obrigada por quê?

Branca - Por tudo, pelo passeio.[O diretor chama Branca] Até depois do espetáculo, onze horas.

*

[Casa de Durvalina, no jantar. Tem um lugar vazio na mesa. Seu Abreu está lá. Comem constrangidos.

Da rua Zequinha olha para a casa de Durvalina, se dirige para o bar]

Batista (português do bar) - Uai Zequinha, pensei que estava no circo.

Zequinha (puxando-o pela gola) - O que você tem com isso?

Um homem que vem acudir - Por favor, seu Zequinha.

Batista - Arre Zequinha, não falei por mal, essa gente anda dizendo...

Zequinha (pegando o copo e bebendo) - Desculpa Batista.

*

[Casa de Durvalina. Ela recolhe os pratos da mesa. A música do circo, ao fundo.]

Zequinha bebe no bar.

Durvalina vai até a janela olhar]

D. Amália - O senhor saberá me dizer onde se encontra o seu filho?

Seu Abreu - Como posso saber, dona Amália, não sou adivinho.

D. Amália - Pois se não sabe, eu sei. Está com aquela palhaça de circo. Se não estiver bebendo por aí, ouviu?

Durvalina - Titia, a senhora não devia dizer uma coisa dessas. Nunca que ele seria capaz de...

D. Amália - Sua boba, todo mundo sabe! Parece que não enxerga um palmo adiante do nariz.

Durvalina - A verdade é que a senhora não gosta, não gosta mesmo do Zequinha. A senhora daria a vida para ver desmanchado o nosso noivado. [Sai correndo.]

*

[No bar Zequinha senta ao piano]

Zequinha - Bebida! [No piano toca a mesma música da banda do circo. Aparece o relógio da parede, são nove horas. Zequinha fica tocando, aparece água no chão do bar, que está sendo lavado. O português boceja, olha o relógio de bolso, olha o relógio do bar que marca onze e quinze e muda para meia noite e cinco.]

Batista - Outra vez o relógio atrasou! [Pega o chapéu de Zequinha e vai até o piano] Desculpe Zequinha, mas já passou da meia noite!

Zequinha - Pois é, terra pequena, vida arrasada! [Levanta para sair, ri] Fecha a baiúca Batista, freguês bêbado não dá lucro. [Sai do bar e vê Branca]

*

Branca - Te esperei tanto, você não foi... por quê?

Zequinha - Não sei, não sei Branca, é melhor você ir embora.

Branca - Mas, o que foi que aconteceu?

Zequinha - Tanta coisa, acho, eu nem sei... foi por você. Você me perdoa? Escuta Branca, a noite está fria... você sozinha aqui na rua... posso acompanhá-la até o circo?

[Vão até o circo. Quando chegam na carroça de Branca ela entra, ele fica na porta.]

*

Zequinha - Boa noite, Branca. Adeus! [Ela entra ainda mais. Ele faz que vai embora e acaba entrando. Vai até ela e se senta. Ela fecha a porta.]

Branca - Então, o quê é que há?

Zequinha - Escute Branca, não há remédio. Não posso partir com você.

Branca - Não pode? Por que? Há alguma coisa que...

Zequinha - Tudo Branca, tudo. É isto aqui, meu pai, você sabe... Você para mim é um sonho, um romance, mas eu tenho que pensar na vida. A minha vida é aqui, na minha terra com minha gente.

Branca - Zequinha, esta carroça podia ser a sua terra, e eu a sua gente, se você gostasse de mim.

Zequinha - Você é... você é outra coisa. Para você é fácil correr o mundo. Meu mundo é aqui. Aqui em Santa Rita. Em qualquer outra parte seria sempre um estrangeiro. [Derruba um espelho, mas Branca o pega] Está vendo o meu estado? [O espelho quebrou] Fiz isso para sentir coragem de largar tudo, mas é inútil... Eu e você, não sei, não sei não. Será mesmo amor isso entre nós? Nós nos conhecemos há tão pouco tempo, uma semana só.

Branca - Tem razão, uma semana. Que estúpida que eu fui em pensar que uma semana bastava para fazer de você um pouco mais do que você é. Tem razão, somos muito diferentes. Para mim é fácil correr mundo. Sou outra coisa, como você disse. De outra raça, não é? Você tem mesmo é que ficar aqui, é o que você merece, coreto no largo da matriz, bandinha de música, a mocinha para se casar. Caí na asneira de acreditar em você, de andarmos juntos para dar o que falar à toda gente. Oh, que louca! Queria até estudar a sua música idiota, a música do grande compositor da terra, sim senhor, grande música, música de caipira!

Zequinha - Você sabe bem o que está dizendo?

Branca - Sei. Sei perfeitamente. Será que você queria que eu caísse de joelhos pedindo a você para ficar?

[Ele levanta, vai sair. Ela se joga de joelhos, segura a sua mão.]

Branca - Pois eu te peço, Zequinha, não vá. Fique, fique, eu não sabia o que estava dizendo, meu amor, eu juro. Eu não posso viver sem você, impossível, impossível, impossível (Vai se levantando). Vamos partir juntos! Vamos, Zequinha. A vida é nossa, o mundo há de ser nosso. Há tanta gente como nós, que irá entender a sua música, vai fazer de você um grande homem e eu hei de estar sempre com você, sempre, sempre, sempre. [Beijo].

*

[Casa de Zequinha. Ele pega uma fotografia de Durvalina e coloca numa mala. Está arrumando suas coisas. O pai dele entra, se olham. O pai senta no piano]

Seu Abreu - Em março, Zequinha, vou fazer sessenta anos. Como o tempo passa... E dizer que já tive a sua idade, vinte e cinco anos! Nessa idade, meu filho, tudo é fácil. No momento duas coisas me davam o que pensar, a farmácia e os olhos. Agora você também?

Zequinha (saindo com a mala) - Até um dia, meu pai.

Seu Abreu - Deus o abençoe, meu filho.

*

[Zequinha sai e o pai fica no piano. Da rua, Zequinha olha para a casa de Durvalina. Chega no circo.]

Branca - Estava ansiosa. Pensei até que não viesse. Partimos daqui há pouco. [Uma pessoa entrega chaves a ela]

Pessoa - As chaves.

Branca - Obrigada. (Para Zequinha) Eu volto já. Guarda a mala aí na carroça.

[Quando ele está entrando na carroça, escuta a conversa de duas pessoas do circo]

Garoto 1 - Imagina o que estão dizendo. Que Branca vai levar com a gente este músico...caipira.

Garoto 2 - Pior pra ele.

[Zequinha se volta]

*

[Casa de Durvalina. Ela remexe a gaveta e pega o carmim. Faz um círculo de cada lado do rosto, depois o cobre, envergonhada. Ouve o barulho do circo indo embora da cidade. Ela desce as escadas correndo e se dirige para a casa de Zequinha. Entra na casa. Ela e Seu Abreu se olham e não falam nada. Ela procura por Zequinha, se senta. O velho, para consolá-la, diz]

Seu Abreu - Eu vou fechar a farmácia, minha filha. [Sai. Durvalina olha para a bagunça do quarto, recém revirado por Zequinha. Recolhe partituras do chão, arruma o quarto. Ouve barulho da porta e se volta para trás. Ela e Zequinha se abraçam.]

Zequinha - Me perdoe, Durvalina.

[Eles se olham, ela lembra do carmim e esconde o rosto com as mãos. Ele retira as mãos dela e limpa seu rosto com um lenço. Se abraçam.]

*

[Carroças em viagem]

Diretor (para Branca que está ao seu lado) - Nem todos nasceram para viajar. (Para o cavalo) Vagabundo, ande! Mais cedo ou mais tarde, um de vocês seria infeliz.

Branca - Não compreendo. Tava tudo certo. Ele é meu, meu. Nada, nem ninguém tem direito a nos separar.

Diretor - Foi melhor assim. Ele precisa da casa, da família, do bem estar.

Branca - Mas eu gosto dele. Eu gosto dele.

[O diretor canta. As carroças vão.]

*

[Casamento de Zequinha e Durvalina. Está chovendo, todos correm para o salão da festa. Joãozinho, chegando lá, grita]

Joãozinho - Os noivos chegaram, os noivos chegaram.

Mulheres (para Durvalina, que chega) - A noiva, o buquê, o buquê!

[Durvalina joga o buquê. D. Amália e uma senhora combinam alguma coisa. Zequinha vê.]

Zequinha (para Durvalina) - Durvalina, olhe sua tia.

Durvalina - Meu Deus, será?

Zequinha - Precisamos evitar que ela faça isso.

[Vão atrás da tia, mas é tarde. Ela está em cima de um tablado]

D. Amália - Atenção, atenção. Para coroar a alegria pelo casamento de meus queridos sobrinhos, vou recitar-lhes alguns versos da lavra do ilustre poeta de nossa cidade, Elpídio Curi.

[Zequinha faz que não, mas todos aplaudem. A senhora toca piano.]

D. Amália - Amor de além túmulo
Dorme donzela sob a lousa fria
Que é a moradia da infinita paz
O passado nunca foi mais pulcro
Que o sepulcro do teu corpo /?/
Venho trazer-te nessa noite agreste
A flor celeste da saudade minha
A lua ...
Impera sobre o mármore puro
/?/

*

[Inácio chega e tosse, interrompendo a poesia. D. Amália, quando o vê, grita. Todos gritam e saem de perto, em pânico.]

Prefeito - O senhor tinha prometido não aparecer mais.

Inácio (se aproximando) - Diga ao povo de Santa Rita que não precisa ter medo. Estou de férias. Fiz as pazes com a polícia. Não é mesmo, Barbosa?

Barbosa - Você fez as pazes com a polícia, mas comigo não [vai avançando, Luís o segura pelo braço].

Luís - Não se meta, não se meta.

Zequinha - Inácio, você não sabia que hoje é dia do meu casamento?

Inácio - Sabia, trouxe um presente para vocês [entrega uma mala]. Este eu comprei. Comprei, esteja certo. Papa fina, Xpto London [Zequinha abre, é um faqueiro].

Zequinha (pegando) - Muito obrigado, Inácio.

Inácio - Não tem de quê. (Para todos) Que tristeza é essa? Vamos acabar com essa cara de enterro. Isto aqui não é velório, isto é um casamento, minha gente. Seu Coelho, quero ver a sua habilidade de perto. Dê início à contra-dança. [Seu Coelho olha para Zequinha, que faz sinal que sim.]

Zequinha (para Durvalina) - Conheço o Inácio, é melhor jogar.

Seu Coelho - Minha gente, escolham seus pares, vamos dançar uma quadrilha.

Inácio - O que é que estão esperando? Dançam ou não dançam?

Zequinha - Em seus lugares, em seus lugares. Luís [Faz sinal para Luís tocar flauta. Dirige-se para o piano.]

Luís (para Zequinha) - Zequinha, pinica no piano, se não ele mete bala.

Seu Coelho - A marcação.

[A música toca. Seu Coelho conduz, mas todos dançam sérios, olhando para Inácio. Inácio pisca para Seu Coelho, aprovando. Zequinha pega uma colher do faqueiro que estava caída no chão. Nela está gravado "Hotel Albim - São Paulo". Deixa a colher no piano. Inácio ri.]

Inácio - Olha a cara do Zeca.

[Zequinha guarda a colher no bolso.]

*

[Casa do casal. Durvalina arruma flores, eles se abraçam e arrumam a casa.

Zequinha toca piano. Na cadeira de balanço, Durvalina está com um bebê.

Zequinha continua tocando. Olha de novo. Durvalina está na cadeira com um bebê e tem uma criança no chão, sentada.

Toca novamente. Choro de criança. Na cama, Durvalina troca um bebê. Duas crianças a observam. Durvalina se aproxima do piano.]

Durvalina - Olha, Zequinha, está quase na hora. [Ele pega o bebê e brinca.] Lembre-se de que hoje é o grande dia. [Ele levanta, ela o leva até a porta.] Fiz promessa. Você vai ser nomeado chefe de seção.

Zequinha - Obrigado, Durvalina, mas isso é questão de padrinho. [Sai. Quando está no portão, alguém diz:]

Voz - Até que enfim, hem! [Ele faz que sim com a cabeça, sorri. Luís sai da barbearia para lhe falar.]

Luís - Ei, Zequinha, um instantinho, eu não quis fechar o pacote sem primeiro mostrar pra você.

Zequinha - Sei, é, é. Logo mais, é só pra já, Luís.

Luís - Um momento, homem, que diabo! Segura a flauta, Zequinha. Olha aqui. Passei tudo a limpo. Só falta colar o endereço. Como vamos /?/

Zequinha - Sei lá. Eu não tenho tempo a perder. Faz o que quiser, hem. [Sai rápido.]

Luís - Felicidades, Zequinha.

Barbeiro (para Luís) - No dia em que eu puder fazer a sua barba de uma vez só, fecho o salão e declaro feriado nacional.

Luís - Goma arábica, goma arábica. Quem é que tem goma arábica?

Barbeiro - O que você pensa que isso aqui é? Loja de turco? Farmácia?

Luís (tomando o pincel da mão do barbeiro) - Sabão serve. É só pra colar o endereço. [Passa sabão no pacote e cola o endereço: Irmãos Vitale - São Paulo]

*

[Zequinha chega na repartição. Dois colegas o rodeiam. Ele passa e senta.]

Colega 1 - Nossos caros colegas, o nosso amigo e ilustre compositor Zequinha de Abreu veio todo na estica, na esperança de ser nomeado chefe da seção. (Ri.) [Dois homens entram.]

Prefeito - Bom dia, senhores. Apresento-lhes o doutor Milton Soares de Almeida, ilustre bacharel em direito, o novo chefe de seção.

Milton - Bom dia, senhores. [Os colegas olham Zequinha, que está decepcionado e constrangido]

*

[Zequinha no bar, tocando piano. Luís entra.]

Batista - Ô Luís, quando chegou?

Luís - Agora mesmo, /?/

Batista - Como vai o inventário? Já recebeu os cobres?

Luís - Ah, e nem / há previsão /. O juiz ainda não despachou! Tenho que voltar outra vez a São Paulo.

Voz - Luís!

Luís (acenando) - Êpa!

Batista - Foi bom você ter chegado. Luís, você precisa falar com ele. Desde aquela história da promoção, fica noites inteiras sentado naquele maldito piano. Há dois meses que não faz outra coisa. [Olham para Zequinha. Luís se dirige para ele. Zequinha pára de tocar.]

Luís - Como vai, Zequinha?

Zequinha - Vou indo, vou indo. Quais são as novidades? [Tira um jornal do bolso de Luís e abre.]

Luís - Guerra, guerra. Alemão que avança, francês que recua, francês que avança, alemão que recua... Ah, estive com o Vitale. Eles estão vendo as suas músicas.

Zequinha - Ah, os editores. Sempre dizem a mesma coisa. [Vê no jornal uma propaganda do circo.] Ela era linda, linda.

Luís - Zequinha, você é um homem casado, com três filhos. Precisa deixar de sonhar e viver pensando nessas coisas.

Zequinha - Lembra-se, Luís? Naquela noite que toquei no circo, passaram quatro anos. Às vezes fico pensando que errei. Devia ter ido embora para longe. Ela partiu sozinha. Levou a minha música. Foi castigo, Luís.

Luís - Não diga isso, Zequinha.

Zequinha - Castigo, sim. Olha. Olha, Luís. Há quatro anos que tento inutilmente recordar esta música e não consigo.

Luís - Asneira, Zequinha, asneira.

[Durvalina entra no bar e vai até Zequinha.]

Zequinha - Pode começar. A reclamar. A dizer novamente que não tenho vergonha, que devia ter voltado pra casa.

Durvalina - Não é por mim, Zequinha. É por você mesmo. É por causa do /?/ da cidade inteira que fala, que vive dizendo que você passa as noites fora de casa. Não é por mim, Zequinha. Já somos cinco, e tudo parece que deu para trás. Venha comigo.

Zequinha - Daqui a pouco eu vou para casa.

Durvalina - Não demore muito, as crianças ficaram sozinhas. Você sabe, elas não dormem antes de você chegar. [Sai.]

Zequinha (soca o piano) - Das doze às cinco na prefeitura!

Luís - Tocar música no botequim não é vida, hem.

Zequinha - Eu tive uma idéia. Eu vou formar uma orquestra, uma verdadeira orquestra. O Jesuíno toca tuba, o sargento corneta ...

*

[Sons de instrumento sendo afinados.]

Zequinha - Atenção, senhores. Aos seus lugares, por favor. Então, vamos começar. Estão todos com as músicas? Número um. [Faz sinal para começarem. O som é horrível. Zequinha pede para parar. Não ouvem, ele grita.] Pára, pára, pá-ra. Será possível que vocês não acertam o ritmo? Todos juntos, não esqueçam. Domingo é a inauguração da nossa banda. Lira Santa-ritense. Só temos uma semana, e não é possível continuar nesse chove-não-molha. Vamos ensaiar uma coisa mais fácil. A minha marcha.

Um músico - Já estava esperando. Ser músico assim é fácil. Arranjar uma banda só para tocar as coisas dele.

Zequinha - Vamos juntos, atenção no compasso. Vamos, vamos. [O som é ruim. Zequinha faz sinal de "não" freneticamente.] Não. Pára, pára. Não, não, não, não. Não.

[Entram cenas posteriores.]

Zequinha (para um músico) - Pare, pare, pare, pare.

[Tapa os ouvidos.]

Zequinha - Pare, pare, pare, pare.

[Para um dos músicos, mostrando na partitura.]

Zequinha - O que é isso aqui?

Músico - Dó.

Zequinha - E isto?

Músico - Fá.

Zequinha - E isto?

Músico (impaciente) - Lá bemol!

Zequinha (também impaciente) - E por que não toca direito?

[O som continua horrível. Zequinha faz sinal que "não". Todos páram, menos a tuba. O músico toca de olho fechado.]

Zequinha - Seu Jesuíno, por que que o senhor toca desse jeito?

[O som continua ruim. Seu Abreu, passando, atrapalha.]

Zequinha - Até o senhor, papai!

Seu Abreu - Água de melissa...

[Tocam.]

Zequinha - Pára. Assim não é possível. (Olhando para o sargento.) Ou o senhor defende a pátria ou defende a música.

Sargento (fazendo sinal de "dinheiro" com a mão) - Eu me defendo, Seu Zequinha.

[Som]

Zequinha - Chega, chega, não, não, não, não, não. Não é assim não. [Coloca a mão no peito, do lado do coração. Está cansado.]

Um músico - O que que você tem, Zequinha?

Zequinha - Não foi nada não. Nada. Nada. Vamos recomeçar. Juntos. Certos.

[Recomeça. O som está ruim, mas vai melhorando. Zequinha se anima e rege.]

*

[Dia da inauguração. A cidade está enfeitada, o povo na praça. Os músicos de uniforme. Zequinha está no coreto. O prefeito chega e cumprimenta todos.]

Prefeito - Entrego esse rojão ao mais antigo cidadão de Santa Rita de Passa Quatro. Progenitor do nosso jovem e esperançoso compositor, Zequinha de Abreu. [Entrega. Seu Abreu acende, todos aplaudem.] Música! [Aponta para o coreto. Zequinha agradece, mas não começa.]

Seu Abreu - Vamos, meu filho, Santa Rita espera que cada um cumpra o seu dever!

Zequinha - O que o sargento está esperando? [O sargento está na guarda. Zequinha acena para ele. Ele se dirige para o soldado que está ao seu lado.]

Sargento - Assuma a guarda. [Dá uma corridinha até perto do prefeito. Pára, e batendo continência.] Me desculpe, seu prefeito. [O prefeito aprova, ele vai para o coreto marchando.]

Zequinha - Ora, seu sargento. (Para todos os músicos) Atenção. Prontos? [Começa a reger, feliz. No fim da primeira música, todos aplaudem. Inácio chega de cavalo com Luís na garupa. Todos olham.]

Inácio (para Zequinha) - Vejam quem eu encontrei na estação. Tenho boas notícias para você.

Luís (descendo do cavalo) - Deixa eu falar com ele primeiro.

Inácio - Boa tarde, senhores. Desculpem eu não poder ficar para a festa. Zequinha, parabéns, ei ! [Sai com o cavalo]

Luís (sério , para Zequinha) - Trouxe suas músicas editadas. [Entrega um pacote para Zequinha, que o rasga.]

Zequinha - A minha música impressa. Eu pensei que você tinha mentido. [Luís, muito sério, fica querendo falar com Zequinha, que não lhe dá atenção.]

Luís - Eu quero falar com você.

Zequinha - Veja, Luís, o meu nome escrito em letra de forma. Zequinha de Abreu. (Ri.) Sou eu! (Jogando as partituras para o alto.) A minha música foi editada. Vejam todos.

Luís - Mas Zequinha ...

Zequinha - Que importa? Irmãos Vitale, São Paulo.

Luís - Ouça, Zequinha. [O povo pega as partituras que ele joga. Luís tenta impedir a euforia.]

Zequinha - Sou eu, o Zequinha de Abreu, vejam todos, vejam. [Distribui as partituras para a banda.] Vamos tocar. Prontos?

[Seu Abreu pega uma partitura. Abre para ele e Durvalina olharem. É uma valsa. O título, *Branca*. Durvalina fica emburrada.]

Durvalina - Cuida das crianças, Seu Abreu. [Vai embora. Zequinha olha, fica sério.]

Zequinha (para a banda) - Continuem tocando, volto já. [Estica o pescoço, vê Durvalina indo embora com o bebê. Sai, sendo muito cumprimentado. Corre. Chega em casa, Durvalina está sentada com o bebê.]

Zequinha - O que você tem? O que aconteceu?

Durvalina - O Luisinho começou a chorar.

Zequinha - Por que você mente, Durvalina?

Durvalina - Justamente essa música, essa mulher...

Zequinha - Durvalina, você não tem o direito de falar assim. Minha vida é você, nossos filhos, minha música.

Durvalina - Por que você não me disse, Zequinha, que tinha escrito esta valsa?

Zequinha - Mas eu não esperava que fosse editada. Você sabe, Durvalina, eu sempre desejei ser músico, músico, regente, ter músicas editadas, ser conhecido longe daqui. Venci, Durvalina, venci. Minha música foi editada, ouça. [Vai até o piano e começa a tocar.] Durvalina, minha música ... Editada em São Paulo. [Luís entra e vai até o piano.]

Luís - Menino, nunca andei tanto na minha vida, virgem!

Zequinha - Não sei porque você comprou tantos exemplares, pedi que me trouxesse cinco apenas.

Luís - Bem, eu quis dizer a você... É, saiu correndo não deu tempo. [Nervoso.]

Zequinha - Fale, rapaz, conte as novidades. Desembuche de uma vez. O que você está escondendo?

Luís - Editaram a sua música. Puseram à venda, mas, ninguém comprou. Eu não comprei [O piano pára]. Estava sobrando... Me deram de presente.

Zequinha - Quer dizer que a única música que foi aceita não foi vendida? Não gostaram? [O bebê chora. Barulho da banda tocando *Branca*, a banda pára em frente à casa de Zequinha. Luís olha pela janela.]

Luís - Eles querem ver você, Zequinha. [Zequinha levanta e vai até a janela. Todos aplaudem. Ele agradece e sai rapidamente. O povo continua aplaudindo. Ele rasga a

partitura e coloca a mão no peito, sobre o coração, e cai. Luís e Durvalina correm para acudir.]

Durvalina - Zequinha, Zequinha. (Para Luís) Luís, corre até a farmácia, traga o Seu Abreu.

Luís - Foi a música, foi a música, / o sinal desse seu ataque /.

*

[Médico, Seu Abreu e Luís saindo do quarto]

Médico - Não é nada grave, mas é preciso tomar cuidado. Nada de emoções fortes... com o coração não se brinca. Voltarei aqui amanhã, pra ver como ele vai passando. O Zequinha precisa de repouso. Mas não há de ser nada.

Seu Abreu - Vou então à farmácia preparar um remédio.[Saem. Luís entra no quarto. Zequinha está deitado. Durvalina sentada na beirada da cama]

Luís - Vá descansar um pouco Durvalina, eu fico com ele.

Durvalina - Vou preparar um caldo para quando ele acordar. [Sai. Zequinha começa a delirar. Luís põe a mão em sua testa]

Zequinha - Não, não... música... a música

Voz de Branca - Você tem que viajar, conhecer o mundo, sua música é cheia de alegria. De uma alegria grande demais, não cabe numa cidade pequena como essa. Sua música é para o mundo, para o mundo que você não conhece. [Zequinha fica inquieto enquanto a voz fala. Depois que a voz some]

Zequinha - Branca, Branca [Durvalina está entrando no quarto] Volte Branca. Você foi tudo o que eu tinha... por que Branca? Minha vida... minha música. [Durvalina senta na beirada da cama] Branca, Branca. [Agarra a mão de Durvalina]

Durvalina - Eu estou aqui Zequinha, eu estou aqui com você.

Zequinha - Branca... você voltou.

Durvalina (deitando sobre seu peito) - Sim, nós vamos embora, Zequinha. Eu não tenho vergonha de você. Você vai vencer, longe daqui. Nós vamos para São Paulo.

*

[Imagens sobrepostas: Zequinha tocando piano e uma estrada de ferro vista do fim do trem. Os anos passam: 1919-1920-1921-1922-1923. Zequinha toca piano numa loja, clientes o rodeiam e pegam suas partituras]

Mulher 1 - Linda, linda! Fico com todas! Quanto é?

Zequinha - Na caixa, por favor.

O caixa (para Vitale) - Ótima idéia essa de o senhor contratá-lo para tocar e vender as suas próprias músicas.

*

[1928-1929. Na loja, um funcionário tenta sintonizar um rádio. O som do piano de Zequinha ao fundo.]

Cliente - Que barulho é esse?

Funcionário - É a estácio.

Cliente - Estácio?

Funcionário - O senhor compreende. No início todas as obras e invenções precisam ser aperfeiçoadas. Agora imagina o senhor, na sua casa ouvindo, todas as novidades que passam pelo mundo. [O rádio só faz ruído]

Cliente - Se dissessem há três anos uma coisa dessas, duvidava, pensava que era brincadeira. Embrulha... Você garante que não pega fogo na casa?

Funcionário - Ora, senhor, são garantidos pela fábrica.

[Zequinha toca mas observa a venda. Tem apenas uma pessoa ouvindo-o tocar]

Zequinha (acabando a música) - Gostou da valsa?

Homem - Gostei. Com as partituras completas?

Zequinha - Lógico.

[Os dois se dirigem ao caixa. O homem senta no caixa.]

Homem - É, duzentos réis. A época é outra, Zequinha, esse negócio de discos, rádios, cinema falado, estão atrapalhando a venda de músicas impressas. Ninguém mais quer saber de valsas.

Zequinha - Eu compreendo.

*

[1934-1935. Uma vitrola tocando. Som do piano junto. O funcionário, que mostra a vitrola para uma cliente]

Funcionário - Zequinha. [pede licença e vai até ele] Zequinha, quer parar um instante com esse piano? O pessoal quer ouvir disco. [Zequinha pára, se levanta e pega suas coisas.]

*

[Aparece Zequinha andando na rua. Pára diante de uma porta, toca a campainha. Uma mulher vem atender.]

Zequinha - Boa tarde. Minha senhora não quer comprar músicas, valsas, canções, qualquer gênero? [Abre a pasta e mostra partituras]

Mulher - Era só o que faltava! Vender músicas de porta em porta! [Bate a porta]

*

[Zequinha senta ao piano, na loja. Vitale chega para lhe falar.]

Vitale - Zequinha, tem um recado para você. Telefonaram do sindicato a sua procura. Acho bom você telefonar para lá e se entender com eles. Eles estão precisando de um pianista para tocar hoje a noite num cabaré. O pianista de lá foi viajar, ficou doente, sei lá.

Zequinha - Logo hoje Vitale, noite de ano bom. Eu prometi voltar cedo para casa, pra cear com os garotos.

Vitale - Pagam bem, Zequinha.

Zequinha - Eu não tenho smoking.

Vitale - Ah, dá-se um jeito. Passa em casa mais tarde.

*

[Festa no cabaré. Zequinha de smoking, tocando piano]

Homem (para Zequinha) - Agüenta o repuxo, velhinho.

[Branca entra com amigos]

Branca - Não conhecia este lugar. (Olha) Repleto!

Maître - Sua mesa excelência. (Para Osvaldo, o homem que está com Branca) Fica reservada no melhor lugar do salão.

[Zequinha vê Branca e pára de tocar. Começa a tocar *Branca*]

Branca - Você é culpado. Eu não queria vir, você insistiu. (Na mesa, para um amigo) Essas coisas eu não esqueço. Estragar uma noite dessas num lugar triste como esse. Francamente, isso é música que se toque! Às vezes eu acredito no que dizem de você. Que você tem comissão nos cabarés.

Acompanhante - Dona Branca, a senhora me confunde. Dona Branca, a senhora não tem razão! O pianista é empregado da casa, é pago para tocar, é só pedir a música que quiser e ele é obrigado a tocar.

Branca - Boa idéia. [Se levanta com uma taça] Com champagne não há tristeza que resista. [Vai até o piano, Zequinha vira o rosto para não ser visto] Você não podia tocar outra coisa? Uma música mais alegre? [Oferece a taça. Zequinha pára de tocar e olha para ela.] Vo-cê! [Ele faz que sim e sorri. Osvaldo chega, coloca algum dinheiro em cima do piano e fala]

Osvaldo - Toque alguma coisa mais alegre.

Homem (para Osvaldo) - Ô doutor Osvaldo! Quem é vivo sempre aparece! [Saem]

Branca - Zequinha... toque para mim. Aquela música que você tocou no circo. [Zequinha olha para baixo, sem graça. Faz levemente que não com a cabeça.]

Osvaldo (voltando) - Branca, é melhor voltarmos para a mesa. Temos convidados esperando. Não fica bem. [Saem. Branca, na mesa, olha para Zequinha. Ele se esforça para lembrar a música. Eles se olham, ele começa a tocar. Os outros músicos começam a acompanhar. Branca fica feliz, as pessoas dançam. Zequinha olha emocionado para Branca. Ela chora.]

Osvaldo - O que você tem?

Branca - Não sei, essa música é tão alegre! [Olha para Zequinha que solta a gola. Põe a mão no peito. Sai no meio da festa, que continua. Passa pela cozinha e chega na rua. Branca vai atrás. Ele está feliz ouvindo a sua música. Quando ela acaba, todos aplaudem.

Ele cai. Branca chega e dá a mão para ele. Pessoas se amontoam em volta, fazendo comentários.]

Zequinha (murmurando) - Branca!

Pessoas (ao redor) - Quem será? Quem é? Quem é ele? Quem é, hem?

Branca - Zequinha... Zequinha de Abreu.

[Ele está morto. Barulho de sirenes. Imagens de São Paulo, depois do Rio de Janeiro com as ruas lotadas, num desfile de carnaval, tocando o *Tico-tico no fubá*.

Aparece o *Tico-tico* com ritmo modificado em diversas partes do mundo, e mulheres dançando: Egito, Japão, Citroen, Moulin Rouge (com moças dançando can-can), Nova Iorque. Taças de champagne se multiplicam, numa cascata. La Conga (casal dançando rumba). Rio de Janeiro novamente. O povo lotando as ruas. Rosto de Zequinha morto. Carroças indo embora.]

FIM

A Sombra Amarela

(Cenário para filme)

Oswald de Andrade

Do romance *Marco Zero*

Revista do Brasil, Rio de Janeiro, ano V, nº45, março de 1942, pp. 26 à 28.

A ORSON WELLES

1ª parte

1932 - Revolução paulista. Na capital. A gare da *Sorocabana*, pela manhã. Chegada de um comboio fúnebre. Uma família, pai, filha e menina, centraliza um grupo de curiosos. Veio buscar o corpo do Tenente Pancrácio. O Major Dinamérico Klag aparece e diz que o Tenente Pancrácio, que o rádio anunciou ter sido morto na frente Sul, é seu filho. Breve disputa em torno do herói. O tenente *colored* Lírio do Brasil apazigua. É o chefe de uma organização de guerra de pretos. Está ali na gare, com alguns negros, à espera do corpo do Cabo Chiba, promovido por atos de bravura, no campo de batalha onde caiu. Aparece o comboio recoberto pela bandeira paulista. A família, diante da realidade que lhe é desfavorável, protesta aos gritos contra a revolução que lhe levou o único arrimo. O Major acompanha compungido, enquanto Lírio do Brasil discursa ante o ataúde do Cabo Chiba. Um japonês assiste à cena calado.

2ª parte

Escritório de advocacia de Lírio do Brasil, anos atrás. Ele chefia a luta econômica do caboclo contra o amarelo. O velho Elesbão aparece à janela e conta que os japoneses lhe

tomaram a terra. Aparecem o preto Tomé e o militante Leonardo. Narrativa da fuga de ambos em meio da indignação dos japoneses contra o Chiba. O preto Chiba agarrou uma japonesa na estrada. O marido surgiu num burro, armado de foice. O burro empacou. O preto desceu a lenha no japonês, no burro, na mulher. Os amarelos reuniram-se e prenderam o preto. Os jagunços do fazendeiro Jango conseguiram libertá-lo. Tomé, num canto, recorda o namoro sem consequências que teve com a mulher do patrão japonês, de quem se despediu depois do caso do Chiba.

3ª parte

Salão de honra do Clube dos Pretos Cívicos de São Paulo. Preparativos de festa. Vencida a revolução, Lírio do Brasil torna-se o presidente dessa sociedade recreativa. Prepara-se a inauguração do retrato do Cabo Chiba. O Dr. Pedralva, advogado da sociedade, que perdeu uma orelha na revolução, conta como foi a morte do Chiba na guerra paulista. Durante a retirada, uma noite, ele foi bater, embriagado, à porta de um casebre onde dormia um casal de caboclos. Serviram-lhe pinga e café. Aproveitando a ausência do marido, que fora ver uns cachorros que latiam lá fora, o preto agarrou a cabocla, derrubando a lamparina. O marido voltou e passou-lhe a faca no escuro. Surpresa dos sócios. Mas o líder Lírio do Brasil insiste em inaugurar o retrato. Se o Capitão teve motivos para promovê-lo, é necessário continuar a consagração. Aquela noite espera-se a visita de Marion Anderson ao Clube. É preciso apresentar às massas um herói de cor. Será o Chiba. Ele foi o preto acuado no amor, acuado na vida, o preto da pinga e do chicote. Ele é bem o símbolo da raça perseguida que se defende.

4ª parte

Boteco de pretos no centro de São Paulo, à tarde. Lírio do Brasil decaiu. Fecharam o Clube Cívico e prenderam-no depois de um festival em honra do poeta dos escravos Castro Alves. Ele estava organizando a luta dos negros contra o fascismo. É agora pequeno

funcionário encarregado de entregar avisos de imposto nos bairros longínquos. Procura ainda propagar entre os pretos, que bebem, as suas idéias. Um deles responde: - “Qual, Doutor Lírio! P’ra preto só feitiçaria é que rende!” Sai para a rua. Toma um ônibus. No bairro distante, vai entregando as notificações. Um vendeiro o descompõe. Ele diz que faz aquilo para comer. É um simples empregado do Estado. O vendeiro rasga o talão e produz um verdadeiro comício. Perante fregueses e curiosos, Lírio toma a palavra e o apoia. Um japonês sai da venda. Não tarda, um polícia secreta surge e prende o funcionário subversivo.

5ª parte

Consultório espírita do Dr. Lírio do Brasil, no quarteirão silvestre do Jabaquara, próximo à capital. Sala de espera imensa, com bancos longos encostados às paredes, onde há retratos e imagens sagradas. Ao centro, uma mesa, onde uma mulher branca preside ao movimento e faz a caixa. Num quarto exíguo, o novo feiticeiro ouve os clientes. Um *Packard* estaca em frente ao casebre. Um milionário gordo entra, paga trinta mil réis para ser imediatamente atendido. Expõe afobadamente o seu caso a Lírio. Ama uma sobrinha de quinze anos, deseja possuí-la. Aparece uma senhora que quer que ele mate a sua rival. Os dias se sucedem prósperos. Um cliente lhe diz: - “O senhor me falou que eu ia ter uma surpresa. Pois tive!” - “O senhor adivinha tudo!” - diz outro. - “Aconteceu aquilo com o homem velho vestido de branco.” Uma mulher pobre traz-lhe ovos de presente. Ele lhe curou a filha de tosse, somente benzendo-a de longe. Lírio adivinha tudo. Na noite estrelada e deserta, sai para vagar. Pensa em sua vida anterior fracassada, que somente a exploração da imbecilidade repôs nos eixos. A feitiçaria e a adivinhação trouxeram-lhe honra e dinheiro. Seu corpo pela manhã é encontrado na estrada crivado de foiçadas. Um japonês passa numa curva do caminho silvestre.

Perigo Negro

Oswald de Andrade

Filme extraído do romance cíclico paulista *Marco Zero*

Revista do Brasil - Rio de Janeiro, Outubro de 1938, pp.381 à 417.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Um modesto salão de barbeiro, com duas portas para a rua. Nas paredes empapeladas, um espelho, cabides. Um Coração de Jesus por cima de um time de futebol, recortado de um jornal. Um cromo de folhinha, sem bloco, representando uma mulher despindo-se. Uma cadeira alta em frente a um toalete de barbeiro, com espelho. Duas cadeiras a um canto.

Manhã. A luz direta entra pelas portas do salão.

AÇÃO

QUADRO I

Seu Rafael, num avental de açougue, ostenta a navalha diante de um freguês ensaboadado, de quem raspa os queixos.

Um mulato penetra no salão e senta-se para esperar a sua vez debaixo do cromo.

Verificando o desinteresse do homem que se barbeia pelo futebol, Seu Rafael termina uma passada desgostosa e borrlia-o com água do pulverizador. O freguês levanta-se, paga e sai.

O barbeiro procede a uma rápida limpeza na toalete e volta-se, convidando o novo cliente.

Enquanto repassa a navalha no afiador, o freguês senta-se e abre a camisa no pescoço. O barbeiro coloca a toalha depois de ter ido depositar a gravata do outro num cabide. Começa a ensaboá-lo com enérgica delicadeza.

Os dois discutem futebol. O barbeiro às vezes pára, entrista o pincel. Reconheça. Afia de novo a navalha. Repassa a barba.

Um velhote baixo penetra no salão. Pendura o guarda-chuva de cabo virado num cabide. Aboleia-se numa cadeira debaixo do cromo, esperando. Seu Rafael termina a barba do mulato. Reitra a toalha sem se dirigir mais a ele. Lava a saboneteira.

O freguês paga sem dizer palavra. Toma a gravata no cabide. Coloca-a com o chapéu e sai.

DIÁLOGO

SOM

Seu Rafael — Está boa a navalha?

Um caminhão passa lá fora. Barulho de engrenagens.

Seu Rafael — Mas me diga a verdade...

Podia ter empatado...

O freguês — O quê?

Seu Rafael — O jogo do futebol... O "Estrella Club"?

Música ligeira.

Seu Rafael — Às ordens!

Seu Rafael — Foi no jogo do "Estrella" ontem?

O freguês — Assisti da venda. No rádio.

Seu Rafael — Eu fui.

O freguês — Três a dois!

Seu Rafael — Foi sorte. O "Estrella" podia ter empatado. Aquela gôr do fáu foi nulo!

O freguês — Fáu nada!

Barulho de navalha no afiador.

Seu Rafael — Você é torcida do Portuguesa...

O freguês — Não. Sou "Corinthiano". Saí do Orfanato e fiquei "Corinthiano".

A navalha no afiador.

Seu Rafael — Pois eu sou "Estellista", frente única, peccé e perrepiста...

O velhote — Bom dia!
Seu Rafael — Bom dia!

Seu Rafael — Viu que peso o "Estrella-Club"?

O velhote — Injustiças da sorte!

Seu Rafael — Gatunage! Non injusticial!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DÍALOGO	SOM
Um campo de futebol junto ao gol, no jogo da véspera. Luz direta	O velhote senta-se complacente. Seu Rafael busca uma toalha nova, prepara o sabão, alia a navalha conversando. Começa a barbear. Pergunta se o velho conhece o <i>player</i> Genuca. O velho responde com a cabeça que não.	Seu Rafael — O “Estrela-Club”, non que podia... mas devia ter empatado!... (silêncio). Conhece o Genuca, o “Perigo Negro”? É várzea, mas se quizé vai na Olímpíada. O Híel mandô dizê: — “Nêgo ansim pôde vim”!	Um automóvel buzina na rua. Crianças gritam.
Visão de Genuca no gramado, pulando pequeno e de cuecas esportivas, nas enormes chancas, atrás da bola que chuta, perseguido por outros.	QUADRO 2		
Visão da arquibancada que assiste ao jogo. Um torcedor no meio da gente aplaude o “ás”.	QUADRO 3	O torcedor — Ai, “Perigo Negro”, vê lá se garante essas comida!	Aclamações. Vaitas. Gritos.
A arquibancada.	QUADRO 4		
Luz interior.	O salão onde Seu Rafael, animado, prossegue a barba do freguês amável que o escuta.	Seu Rafael — O Genuca é filho do Geremia... Onte, foi um peso mesmo. Inda o juiz anulô o gô! A bola ia só na trave... Mas não foi uma desonra, foi?	
A arquibancada	QUADRO 5	O velhote — Naturalmente.	
	Visão de Seu Rafael, na véspera, na arquibancada. É o começo da partida. Ele esconde os nervos sob um otimismo exagerado.	Seu Rafael — O “Estrela” ganha de sete a zero! Vai vê!	Vozério
	QUADRO 6		
O gramado. Luz direta.	Episódio do jogo. Defrontam-se em campos os quadros adversários. Genuca em avançada.		Aclamações. Gritos. Vozes. Apitos do juiz.
	QUADRO 7	Seu Rafael aplaude o seu clube. Faz-se notado na arquibancada. Fala alto e pausado.	
		Seu Rafael — Vae vê a lavada!... Apesar que o sór lá contrai!	Vozério. Gritos. Aclamações.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

sem se dirigir a ninguém. Toma uma posição acorruada e discreta de entendedor, uma mão no bolso, outra esmagando o cigarro apagado.

QUADRO 8

Visão do jogo. Num bolo, Genuca dribla e chuta, marcando um ponto.

QUADRO 9

Delírio da arquibancada. Seu Rafael agita-se, berça, canta.

QUADRO 10

O freguês levanta-se, paga. Seu Rafael procura troco, prolongando a conversa. O freguês concorda e faz exercícios respiratórios, diante do espelho. Seu Rafael arranha uma escova atrepiada nas costas do velho e o acompanha até a porta.

QUADRO 11

Seu Rafael fecha a porta do salão e desce pela rua enlameada, cumprimentando os vizinhos.

QUADRO 12

Casa da Finia e Seu Rafael. Sala de jantar. Mobiliário vulgar mas novo. Um gesso representando uma dançarina sobre um pedestal de madeira. Na parede uma fotografia do casal no dia do casamento e uma oleografia romântica de Jesus sentado à margem do lago de Genezareth. Uma bicicleta em cima do armário.

Seu Rafael está sentado à mesa comendo com desgosto um vasso de feijão com arroz. A Finia entra da rua atabalhoada. Moça. Excessivamente "chic" e pintada. Discutem. A Finia chama para dentro. Aparece sua irmã mais moça, a Negrona. É a borralheira da casa. Quieta e descebelada. Descalça. O rosto suave. Regressa à cozinha. Seu Rafael se levantou empurrando o prato ainda cheio. Limpa os beiços com o braço. Sai.

DIALOGO

Uma mocinha — O outro time tá disparado! Seu Rafael — É pretexto da lavada... O "Perigo Negro marca sete gols... Qué apostá?

SOM

Vozes — Goli! Goli! Goli! Seu Rafael — Goli! Seu Rafael — Goli!

Seu Rafael — Mas se não fosse aquela cabeçada... O velhote — Sorri!

Seu Rafael — Neste mundo tudo é sorte... Mas não foi uma desonra, foi?

Música leve.

Seu Rafael — O fijó está queimado! A Finia — Culpa da Negrona! Pensa que tenho tempo? No salão fiz duas unha suprimenari! Negrona! (aparece a Negrona). Outra vez que isá o fijó queimado, ti jogo a panela na cara... Seu Rafael — Vô curé um macarrão no Bernardino! A Finia — Vá! Vá! Injuado!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

QUADRO 13

Mesmo ambiente.

A Finfa retira o chapéu, atofa o cabelo curto e ondulado, prepara um prato para o cachorrinho Chochó, que acode ao seu chamado. Carcias. Colo. Come apressadamente.

A Negrana vem tirar a mesa. Discussão entre ambas.

A Finfa enfileta-se diante do espelho na parede. Enquanto pinta os lábios, dá um pontapé violento na cachorrinha que a festeja. Coloca o chapéu e sai.

QUADRO 14

Luz direita.

Pelas ruas pobres do Brás a Finfa passeia a sua elegância, a procura de um ônibus. Um moço passa namorando. Um grupo de crianças maltrapilhas a atropela e enoja.

QUADRO 15

Luz direita da rua.

No interior do ônibus, o banqueiro Moscosão, gordo e rico, vem sentar-se ao lado da Finfa. Ante o interesse dele, ela volta a cabeça vaidosa para fora. O condutor aparece para cobrar. Moscosão tenta pagar a passagem de ônibus. Ela recusa. Começo de escândalo. Passageiros se voltam para o milionário imperturbável. A Finfa desce, ele prossegue pensando perdido no charuto.

QUADRO 16

Luz interior. *Bureau* de fábrica.

Moscosão sentado no *bureau*, no escritório de uma fábrica que seus caplães controlam. O gerente passa-lhe um dossier e espera, ouvindo. O telefone chama.

QUADRO 17

Luz interior. Quarto rico.

Mme. Moscosão, ainda no leito, fala ao telefone.

DIALOGO

SOM

A Negrana — Você deu toda a comida pro cachorro! Não me sobra nada!

A Finfa — Bé feio! Hei de dixa morré di fome o cachorro?

Barulho da rua. Vozes da criançaçada.

Barulho de ônibus e da rua.

Moscosão — Com licença, senhoria?

A Finfa — Intóxe!

Barulho de teares no interior. A campainha do telefone.

Moscosão — Tirei ele da "Várzea" para o meu clube... Arranje um biscoite para ele ganhar alguma coisa aqui na fábrica. É o "Perigo Negro"! (atendendo) Alô!

Mme Moscosão — Preciso do carro. Vou a missa...

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIALOGO

SOM

QUADRO 18

O escritório de fábrica.

Moscósio atende e conversa, balançando-se na poltrona de molas.

Moscósio — E eu? Fico a pé?
Mme Moscosão — Você vai de ônibus namorando as mocinhas do Braz... (trísada).

Teares no interior.

QUADRO 19

No ônibus vem aboletar-se ao lado de Moscosão, no lugar vazio, uma velha trabalhadora curva, conduzindo um saco sujo e enorme. Moscosão, indignado, desce atabalhoadamente.

Barulho de ônibus.

QUADRO 20

Salão elegante no centro da cidade. Andar alto de arranha-céu.

Entrada espalhafatosa da Finfa, no salão de cabeleireiro, onde trabalha. Poucos fregueses estão nas cadeiras. Ela vai à Caixa, cumprimenta o gerente. Desaparece num quartinho lateral para retirar a pele, o chapéu e as luvas. Vem pentear-se diante de um grande espelho. Um oficial dirige-se a ela, gracejando.

A Finfa terminou a sua revisão de toalete. Volveia pelo salão. Aproxima-se de um cliente ensaboado que se barbeta na cadeira. Roda em torno dele, ofertante, sorrindo.

Um oficial — Como vai o marido?
A Finfa — Vou arranjá um coronel! Non qué mi dá nada!...

O oficial — Precisa de um gigolô?
A Finfa — Você é um prompto!
O cliente — Como está linda, Finfa!
A Finfa — Que fazê as unha?
O cliente — Não, só quero te admirar!
A Finfa — Já me chamáro de princesa!

QUADRO 21

Luz direta.

Vozes. A bola.

No gramado de seu clube, Genuca realiza um treino. Dribla os companheiros de defesa, chuta e varia o gol. Seu Rafael, junto á cerca, acompanha-o animadamente. Bate as mãos. A Finfa chega, aproxima-se do marido surpreso. Saem discutindo.

A Finfa — Qué que você tá fazeno?
Seu Rafael — Vendo o treno!
A Finfa — Te mandáro chamá no mnho saló!... Vagabundo!

QUADRO 22

Terminou o treno. Os jogadores, cansados, passam para o vestiário. Genuca vem conversar com o casal e despede-se deles.

Seu Rafael — Não te posso esperá. Vou trabalhá no Centro... Mi mandáro chamá.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIALOGO

SOM

QUADRO 23

Noite de bairro pobre.

Namoro silencioso de Genuca e Negrona á porta da casa pobre.

A Negrona — Quando?

Um ônibus buzina longe. Gritos de crianças. Música sentimental brasileira.

QUADRO 24

Fim de dia no salão da Finfa, onde Seu Rafael passou a trabalhar.

O novo oficial faz uma última barba com exagerada delicadeza. Há um outro barbeiro trabalhando ainda. É o momento de guardar os instrumentos e fechar o salão. O gerente conta a fêta do dia. A Finfa, já vestida para sair e conversa com outra manicure.

O freguês mostra-se subitamente indignado com Seu Rafael. Atenção geral. O oficial Ladisláu comenta.

Seu Rafael — O senhor viu o gôr do "Perigo Negro" (silêncio) Colosso... (silêncio)... Machuca a navalha?
O freguês — Será possível! Não gosto que fale quando estou me barbeando!
Um oficial (á Finfa) — Seu marido não dá pra saída.

QUADRO 25

Luz interior de corredor de arranha-céu.

Alguns oficiais, entre os quais estão a Finfa, Seu Rafael e Ladisláu, esperam o ascensor para descer.

Ladisláu — Você precisa entrar no Sandacato!

QUADRO 26

Penetram na caixa do elevador. Os homens tiram o chapéu ante a elegância da Finfa.

QUADRO 27

No anoitecer do Triângulo. Atropelo de gente que se recolhe do trabalho. Genuca está a espera de Seu Rafael, á porta do prédio. Apresentações. O oficial Ladisláu não liga muito ao jogador. Despedidas. Seu Rafael, a Finfa e Genuca partem em busca de um ônibus.

Seu Rafael — Este aqui é o "Perigo Negro".
Ladisláu — Quando você entra no Sandacato?
Seu Rafael — Depois falamos.

Barulho de automóveis e de trânsito.

QUADRO 28

Moscoso, acompanhado de um amigo elegante, percorre o centro da cidade, vagarosamente, examinando as moças que passam. Encontra Genuca parado num grupo.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIALOGO

SOM

Chama-o. Dá-lhe um soco amável. Nesse momento a Finfa, em companhia de outra manicure, passa junto ao grupo e sorri para o jogador, que a cumprimenta. Moscosão reconhece a moça do ônibus.

Moscosão — Vem cá, animal!
Moscosão — Quem é?
Genuca — Manicura... Salão do Centro.

Atelier de costura em bairro pobre. Luz direta das janelas.

A Finfa experimenta um vestido novo no atelier de costura modesto onde se veste e comenta o próximo casamento da irmã, a Negrona, que está noiva de Genuca.
A costureira prega e desprega alfinetes. Ela se mira semina ante o espelho do guarda-roupa.

A Finfa — Aquela desgraçada da Negrona vai casá co Genuca.
A costureira — Veja como assenta uma prega aqui.
A Finfa — Vô estudá de datilógrafa! Tem um home que me acha um colosso!

A igreja do bairro. Luz de lâmpadas, velas e vitrais da sacristia.

Após o casamento de Genuca e Negrona, junto ao pequeno altar, onde se celebrou o ato, um agodamento de abraços envolve os noivos encabulados. Um homem esquálido, de fraque e bengala, está junto. É Jeremias, pai do jogador. Perto, Seu Rafael e Finfa. Almofadas carregadas por crianças, "bouquets" de flores, falsas lágrimas de Finfa.

Uma moça — Trabalô na fábrica conôsi!
Uma velha — Cotadinha! Está vermelha, parece tão criança!
Um moço — Quem é aquele véio feio?
A moça — É o Geremia, o pai do Genuca.

Marcha Nupcial
Música festiva

Rua sem calçamento, no bairro popular.

Os automóveis em fila, formando o cortejo nupcial, atolam nos buracos molhados e seguem na direção do novo lar.

A porta da casa dos noivos.

Recepção dos recém-casados a entrada da casa. Velhas fialo-paulistas, animadas e comovidas, atrain punhados de arroz cru sobre o casal assustado. Genuca cospe os grãos duros que recebera no primeiro sorriso.

Vozes gerais — Viva os noivos! Vivô! Viva o "Estella-Club"! Viva o "Perigo Negro"!

Gritaria infantil de grandes e crianças, palmas, barulho de lata, assobios.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIALOGO

SOM

O interior da casa.

Na sala proletária, o casal, pais, padrinhos e convidados postam-se em pé em torno a uma refinada mesa de doces. Uma criança feroz atropela o ambiente. Servem os “choppes”. O padrinho, comerciante, torcida do “Perigô Negro”, levanta o copo e saúda os nubentes, num rápido discurso.

O padrinho — Meus caros noivos! Estamos numa época em que tudo se mede pelo vil metal. Por isso, no futebol em que todos sabemos o valor do “Perigo Negro”, exija contrato! Acabou-se esse negócio de amor ao clube. Tem que ter amor na família!

O salão do Centro.

QUADRO 34

Moscósio senta-se para fazer as unhas na mesinha da Finfa. Ela toma-lhe carinhosamente a mão grosseira e peluda. Trabalha com seus alicates e limas, escovando, polindo, aparando. Coloca a mão do freguês num pequeno recipiente de água morna. Prossegue coqueando.

QUADRO 35

Gente desce da ônibus, dos automóveis, dos estritos e dos tetos dos bondes, procura, aos magotes, na bilheteria, entrada para o jogo.

QUADRO 36

Num grupo de jogadores já fardados, Genuca salta e sorri, encabulado. Uma grã-fina o acompanha de perto, seguida de outras e de administradores de todas as classes.

QUADRO 37

O velho Jeremias, pai do campeão negro, aproxima-se do filho, que faz agora o indiferente no grupo que o rodeia. Seu Rafael foi mais lesto e transpôs o portão, rente, atrás de “Perigo Negro”, quando o velho chegava. Moscosó está diante dele, passando os porteiros para conter o tumulto, o charuto na boca insolente. O velho não ousa dizer que é o pai do “ás”. Tartamudeia qualquer coisa.

Música militar.

Tumulto.

Barulhos da rua e de aglomeração.

Pequenos tumultos.

Jeremias — Sou torcida dele!
Moscosó — Penetra!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DIALOGO	SOM
	Moscossão, com o ar severo de quem reage contra filantes, o manda embora. Jeremias afasta-se intimido. Fica por ali, espiando algum conhecido que o auxilie. Entra no campo gente de todos os bairros - senhoras elegantes, comerciários, soldados, jogadores.	Música dolente.	
	QUADRO 38		
As imediações do campo. Uma rua.	Jeremias caminha a procura de destino. Bondes passam.		Barulhos da rua, automóveis, bondes.
	QUADRO 39		
Uma venda.	Jeremias descobre uma venda onde o rádio começa a escojar os detalhes do jogo. Agrega-se às pessoas que estão escutando a irradiação.	A voz do "speaker" — É o onze de "Perigo Negro" que penetra no campo. O público aplaude delirantemente...	
	QUADRO 40		
O campo.	Os jogadores fazem a volta das arquibancadas, sob as aclamações da assistência.		Vozes. Gritos. Palmas. Aclamações.
	QUADRO 41		
O gramado.	Os jogadores fazem-se fotografar.		Gritos. Vivas.
	QUADRO 42		
O interior do botequim.	Atráidas pela voz do rádio, pessoas do povo sentam-se ou estacionam de pé. Jeremias permanece na porta, encostado à sua bengala. O botequineiro serve.	A voz do "speaker" — Os fotógrafos já se retiraram do gramado. Os jogadores estão em seus postos. O juiz dá sinal de início. O "Estrela", guiado por "Perigo Negro", parte na primeira investida.	
	QUADRO 43		
A geral, assistindo o jogo, junto à cerca do campo.	Num grupo de populares, Seu Rafael, em plena forma de torcedor, agita compassadamente a palhinha, o cigarro apagado nos dedos nervosos.	Seu Rafael — É co pé! É coa mão! O "Estrela" É campeão!	Barulho. Vozes. Gritos.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DÍALOGO	SOM
As arquibancadas.	Grupo de espectadores, sentados, comentam o jogo exaltadamente.	Um torcida — Goal-keeper de sorte! Nem amarrando com barbante a bola entra! Uma grã-fina — Quebra os membros inferiores desse negro!	
QUADRO 44			
O microfone, na arquibancada de honra.	O "speaker" observa o jogo e fala desmesuradamente.	O "speaker" — "Perigo Negro" promove uma investida fulminante sobre o campo adversário. A bola alta bate na trave. Ernesto, altra para a linha que está livre... Tio aposa-se do balão...	
QUADRO 45			
Um local reservado junto à cerca.	Moscósão, só, aplaude nervosamente. Quando um "kik" de seu time falha, ele acompanha o gesto frustrado com o pé, quase se derrubando. Segue a violência do jogo com gritos mal contidos. As suas mãos crispadas roçam o linho puro do paleto.		
QUADRO 46			
Luz da tarde, penetrando pelas portas abertas do botequim.	No pequeno recinto param todos, ouvindo as peripécias do jogo. O botequineiro escuta, os cotovelos sobre o balcão, fumando. Na porta, Jeremias escora o corpo fino na bengala, quieto e orgulhoso.	A voz do "speaker" — Genuca controla o couro. Maneco recebe o passe. Centra. Perde para Zico. "Perigo Negro" se aposa do balão. Dribla Tifí. Dribla Zico. Penetra na zona perigosa...	
QUADRO 47			
O local reservado.	Moscósão, de boca aberta, o olhar torvo, trocando as pernas, agüta Genuca, como se fora um cão de sua propriedade.	Moscósão — Ai! Perigo! Ai! Moleque! Moleque meu! Gol! Gol! Ora!...	Gritaria. Aclamações.
QUADRO 48			
A geral.	Seu Rafael se debate no meio de torcidas - apostas.	Seu Rafael — Fäu: Fäu! Desgraçado! Assim quanqué um é campeão!	
QUADRO 49			
QUADRO 50			

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS			
ACÇÃO	DIALOGO	SOM	
O campo. Luz directa.		Vozes. Aclamações. Gritos. Assobios. O tumulto aumenta. Vão estrondosa. Gritos gerais.	
	Há um jogador do "Estrella" caído. Apesar disso, Genuca continua a avançada terrível. A ferradura de um zagueiro alcança-o em cheio, "Perigo Negro" dá alguns passos ainda, mas sem a bola. Faz uma cara de choro e desaba no gramado. O juiz apita, o jogo parou. Massagistas acorrem.	Vozes — Foi de propósito! Vozes — Foi sem querer! Vozes — Foral! Foral! Sujoi! Uma voz — Juiz ladrão!	
	QUADRO 51		
	Um grupo carrega Genuca para fora do gramado, um enfermeiro a frente. Moscossão, ao lado, mascando o charuto.		
	QUADRO 52		
A arquibancada.	Uma mocinha loura desmaia nos braços de outra. Tumlto na arquibancada. Outra moça dá um tapa no boné de um chofer.	Uma voz — Chama a assistência! Outra — Dá água! A moça — Estúpido!	
	QUADRO 53	Vozes confuso. Gritos.	
	Grupo revolto em torno da desfalecida, que é abandonada e batida de todo lado.		
	QUADRO 54	Gritos. Risos. Vozes.	
O salão <i>chic</i> . Luxo artificial.	Seu Rafael faz a barba de um freguês, com quem insiste em comentar o jogo próximo.	Seu Rafael — Que apostá como ganha o "Estrella"! (silêncio). Não tem coráge de apostá? Vai vé o "Perigo"! (silêncio). Já sarou. Apostá um charuto?	
	QUADRO 55		
Mesmo ambiente.	Distraído-se, o barbeiro corta a cara do freguês silencioso. Estouro deste, que se levanta da cadeira ensangüentado.	Seu Rafael — Cortou? O freguês — Só sabe falar em futebol!	
	QUADRO 56		
O mesmo.	O patrão acorre. Outro oficial pensa o ferido. Escusas gerais.	O patrão — Esse imbecil, doutor! vai já pra rua!	
	QUADRO 57		

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIÁLOGO

SOM

O mesmo.

O patrão faz a conta do barbeiro despedido junto à caixa. Este espera vexado.

O patrão — Vá aprendê inducação. Barbê-ro!

QUADRO 58

Lar da Finfa e Seu Rafael

A Finfa entra seguida de Chochô e de um novo cachorro. O marido a acompanha, discutindo, de chapéu na cabeça. Ela cobre de beijos os cachorros, sem ligar a Seu Rafael, que parte exasperado.

Seu Rafael — Non pago esses luxo!
A Finfa — Tem de pagá a pele!
Seu Rafael — Vagabunda! Vô embóra!
A Finfa — Pode il! Fico cos cachorro!

QUADRO 59

A sala da diretoria do Banco. Tapete único. Porta lateral discreta.

Moscossô, na mesa, despede o continuo e manda entrar a Finfa, que conduz para dentro pela porta lateral.

Moscossô — A manicura? Faça entrar... Não estou para ninguém... (à Finfa) Bom dia... Por aqui!...

QUADRO 60

Lar de Genuca.

O jogador, elegantemente vestido, come perto da mulher, zangado. Ela está de pé. Interpelada, despenca num choro nervoso, sobre o avental.

Genuca — Qué que você tem hoje?
A Negrona — Eu a-cho que estou de fi-lho!

QUADRO 61

A área da casa de Genuca.

Genuca, indiferente, vai á área estreita. Executa uma ginástica respiratória excessiva. Busca na privada uma escova e um copo. Estrepa os dentes.

Música dolente.

QUADRO 62

Um café no Beco.

O barbeiro Ladisláu e Seu Rafael tomam café no balcão, de pé, conversando.

Ladisláu — Vamo na reunião sandacal amanhã? Nós pôde tê diputado dos barbêro!
Seu Rafael — Só incrinado no futebol!

QUADRO 63

O Sindicato.

Numa sala baixa, uma multidão de trabalhadores está sentada em bancos de pau como numa igreja pobre. Seu Rafael entra evasivamente. Senta-se isolado, resmungando.

Seu Rafael — Vamo vê esse sindicato!

Barulho de reunião.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DIALOGO	SOM
O mesmo.	QUADRO 64 Ladisláu preside a reunião numa mesa simples, onde há papéis, pena e tinta. Faz ressoar a campainha. Gente de pé e sentada em cadeiras, ladecendo-o.	Ladisláu — Silêncio!	Vozeto confuso. A campainha da presidência ressoa.
Um aspecto da reunião.	QUADRO 65 No meio dos bancos um operário toma a palavra e fala.	O operário — Companheiros! Os patrão nos explóira! Só organizando os trabalhadores se pôde luá e acabá a exploração!	
Outro aspecto da reunião.	QUADRO 66 Seu Rafael comenta o <i>meeting</i> com um operário mulato azinhavrado e pequeno e um português rechonchudo e róscio. Seu Rafael aprova o português com a cabeça.	O mulato — Isto non pôde sê! Não tem um rico que tenha pena dos póbre! O português — Dexa estare, homem! Quanto mais mexe peóre fica!	
	QUADRO 67 Ladisláu põe-se em destaque na mesa, sob ruidosos aplausos. Vai falar. Parece um lobo.	Ladisláu — Companheiros! Nossa força é o sandacato!	
Aspecto da reunião.	QUADRO 68 Um desconhecido interrompe Ladisláu com voz forte. É um policial disfarçado em operário.	O desconhecido — Qual é o programa? Queremos um programa!	
A mesa.	QUADRO 69 Ladisláu continua inflamando o seu discurso. Aplauso da assistência.	Ladisláu — Companheiros! Nós ganha com a união! Só a greve traz união!	Aplausos. Gritos.
A assistência.	QUADRO 70 Seu Rafael comunica ao mulato qualquer coisa que o alarma.	Seu Rafael — Viu? Ouviu? O mulato — O quê? Seu Rafael — Eu acho que é a cavalaria! O mulato — Si eles vié, apanha!	

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DIALOGO	SOM
Aspecto da reunião.	QUADRO 71 Um orador sucedeu a Ladisláu. É um nordestino de cabelo liso. Termina sob vaias e protestos.	Vaias. Gritos. O nordestino — Si fô pra metê o pé na barriga do patrão, eu méto. Mas grêve não faço.	
A rua.	QUADRO 72 Seu Rafael, alarmado, consegue fazer o português se interessar pelos barulhos da rua.	Seu Rafael — Está escutando? Na rua? Eu acho que é a cavalaria?	
A mesa.	QUADRO 73 Uma carrocinha de padeiro passa na tarde de domingo, estourando o calçamento.	Barulho das rodas da carroça nas pedras da rua. Vozento crescendo.	
A reunião.	QUADRO 74 Tumulto. Ladisláu procura reiniciar o seu discurso, mas o policial organiza a reação. Ladisláu o aponta à massa exaltada.	Ladisláu — Peço a palavra! O policial — Cala a boca! Ladisláu — Traidor! É um policial! Vozes — Foral! Foral!	Vozento. Gritos.
A reunião.	QUADRO 75 Seu Rafael aproxima-se da mesa e o dedo em riste fala indignado. Ladisláu cede-lhe a palavra. Surpresa geral. Apupos.	Seu Rafael — Printêro que tudo é preciso respeitá! É preciso nun fazê disórde! Vozes — Crumiro! Traidor! Foral!	Vozento. Gritos.
A reunião.	QUADRO 76 Seu Rafael, o chapéu na mão, retira-se da assembléia sob vaias.	Vozes — Foral! Foral! Seu Rafael (grita para a assistência) — Sou do "Estrela-Club"! Pru sindicato nun ligo!	
Sala do Banco.	QUADRO 77 Moscosão examina <i>dossiers</i> na sua sala do Banco, charuto na boca. O contínuo entrega pastas, retira outras. O telefone retine. Ele fala rindo. Entrada da Finfa. Surpresa e repulsa do banqueiro. Dá-lhe dez mil réis. Ela sai. Toca a campainha para chamar o contínuo. Ele entra. Dá-lhe ordens.	Moscosão (ao fone) — Alô! Você, Artete! Estive muito ocupado. Só encontrei anéis vulgares. Comprei um pendentif... Sim.. de noite. A Finfa — Com licença? Moscosão — O que quer você? Eu não chamei.	Campainha do telefone.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIALOGO

SOM

O atelier de costura onde a Finfa se veste.

A costureira experimenta um vestido novo sobre o seu corpo seminú. Conversam. Uma oficiala costura ao lado.

QUADRO 78

A Finfa — Separei do meu marido. Me empresta cinguentão?
Moscosão — Você está louca?
A Finfa — Preciso...
Moscosão — Leva dez...
O continuo — O senhor chamou?
Moscosão — Quando essa vagabunda vier aqui, não estoi!

Barulho de máquina de costura.

Mesa de restaurante ao ar livre.

Num caramanchão estão reunidos os sócios do "Estella-Club", para festejar a inclusão de "Perigo Negro" no quadro olímpico. Discursos e bebedeiras. Genuca ao centro.

QUADRO 80

A Finfa — Filho non quero, graças a Deus. Tenho dois cachorros. O Chochó vai tirá o campeonato na exposição...
A costureira — Como vai a Negrona?
A Finfa — Já tá cheia, aquela porcai

Risos. Gritos. Confusão.

Embarque de Genuca para a disputa olímpica.

Um tumulto invade a estação, atropelando os passageiros indignados, enchendo os recintos, tomando literalmente conta do pátio. Vêem-se por cima das cabeças cartazes com dísticos augurais: "Viva o Perigo Negro", "Viva o Invencível". Genuca e os jogadores são conduzidos pela multidão na direção do trem parado. Seu Rafael, seguido de Jeremias, carrega um cartaz.

QUADRO 81

Os sócios — Viva o "Perigo Negro"...
Viva... Viva o "Perigo" olímpico. Vivó...
Vozes — Fala o barbero! Fala!
Seu Rafael — Io nunca estive na scuola, mas tenho di falá pra festejá a inclusó du nosso amigo Genuca no quadro aqui vai na Orópa, na Olimpiada, tirá u campionato...

Barulho da multidão. Palmas. Ovações. Atropelos, Campainha.

QUADRO 82

Na área exterior do casebre do Braz, a Negrona, com a barriga grande, ensaboa roupas, bate e estende no varal. Páia para esfregar o ventre tumultuário e dolorido.

Música.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIALOGO

SOM

QUADRO 83

A irradiação do encontro olímpico.

Numa casa de família pequeno burguesa. Grandes e crianças aproximam-se do rádio. Ligam, procurando a estação.

Som de ligação do aparelho. Pedacos de música. Estalos. Extática.

QUADRO 84

Luz artificial de café público.

Num bar onde o rádio está ligado para o campo olímpico. Gente se acumula junto ao balcão. Curiosos ouvem da porta. Um empregado serve o café.

A voz do "speaker" — Inicia-se a partida internacional. Os jogadores colocam-se em campo. O quadro de que é capitão o célebre "Perigo Negro" foi ovacionado pela assistência.

QUADRO 85

Luz discreta.

No clube, Moscosão e sua roda escutam o rádio. Homens elegantes de todas as idades sobre tolas poltronas.

A voz do "speaker" — A partida internacional desenvolve-se animadamente. "Perigo Negro" prossegue nas suas terríveis investidas!

QUADRO 86

Luz fraca.

Numa venda de bairro miserável, seu Rafael centraliza a torcida. Está sentado a uma cadeira de ferro, ante uma mesa de reclame onde bebe cerveja. Gente pobre, operários, o vendedor, sentam-se sobre sacos de cereais e caixotes, escutando. A notícia do gol, todos se levantam, gritando. Seu Rafael, com a garrafa na mão, trepa na cadeira e urta.

Seu Rafael — Viu? É sempre fãu quando ele pega a pelotal
A voz do "speaker" — Um bellissimo tiro contra o gol adversário. Defesa incrível do inexpugnável...
Gol! Gol do Brasil!

Tumulto incrível.

QUADRO 87

Na casa.

A família pequeno burguesa agita-se na torcida. Mocinhas gritam histericamente. Rapazes querem tocar o rádio.

A voz do "speaker" — Apesar da brutalidade com que os locais agem, conseguimos até agora vencer a partida. "Perigo Negro" está num dos seus grandes dias...

QUADRO 88

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

No clube.

A torcida fisionômica de Moscosão atinge paroxismos de hospício. Realiza todas as máscaras da ansiedade humana, da tortura, do desejo.

QUADRO 89

A venda.

Seu Rafael, acabrunhado, tem os olhos fixos no aparelho que irradia.

QUADRO 90

O clube.

Moscosão torce. A agonia de sua mãe não lhe trata a riqueza daqueles sentimentos fúriaís, ante a atuação do seu quadro no estrangeiro.

QUADRO 91

A casa.

A família se exalta. Uma moça chora. Moços ameaçam o rádio.

QUADRO 92

O clube.

Moscosão e os outros parecem fulminados. Um garçom serve café.

QUADRO 93

DIÁLOGO

SOM

A voz do "speaker" — Infelizmente parece que nossos campeões se desorientaram com a surpresa do empate. A contagem continua de um a um. Rápida avançada de "Perigo Negro". Matos recolhe o couro e o atrá à meta. Defesa de Tallin...

A voz do "speaker" — Escanteio. A equipe adversária inutiliza os nossos extraordinários recursos... Um zagueiro pratica um foul contra "Perigo Negro"...

A voz do "speaker" — Genuca apossou-se da bola numa fortidável investida... Os zagueiros procuram inutilmente interceptar os nossos avances. O campeão atinge, em passes rápidos, a área perigosa... Momento difícil...

A voz do "speaker" — Genuca vai lançar o tiro contra o gol vazio... Caiu de todo o comprimento... Um zagueiro o alcança com um violento pontapé na canela... O jogo parou... "Perigo Negro" está detido no campo... Alcitr tenta agredir o zagueiro... O povo ameaça invadir o gramado.

A voz do "speaker" — O jogo foi interrompido definitivamente. Qualquer coisa de grave parece ter acontecido ao nosso grande "Perigo Negro".

Um auditor — Uma canelada ariana!
Moscosão — Uma canelada olímpica!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Luz do meio-dia, na rua.

AÇÃO

Dia seguinte. Um rádio esgoela na rua, dentro de um boteco. Indiferença de bebedores de pinga e de café.

QUADRO 94

Ar livre. Jockey Clube.

Uma dependência do Prado, o veterinário e o ajudante conduzem Moscosão à baia, onde um potro puro sangue está deitado com a perna partida. Examinam o animal condenado.

QUADRO 95

A estação numa manhã. A hora da chegada de trem.

A chegada do "ás" estropiado, arrastando-se penosamente. Genuca aponta à porta escancarada da "gare", encostado a uma bengala. Um ferroviário e um carregador aplaudem o "ás", que sorri. Amparam-no Jeremias e seu Rafael. A Negrona ao lado, com o filhinho recém-nascido. Um taxi encosta. Carregam para dentro o grande machucado.

QUADRO 96

O Banco.

À entrada do Banco que Moscosão dirige, Jeremias e Genuca esperam, desanimados. Um contínuo e um secreta estão sentados ao um banco. Jeremias dirige-se ao contínuo. Quando este sai, Genuca senta-se.

QUADRO 97

Luz interior.

No corredor de entrada do Salão de Baile da "Sociedade Recreativa Dante e Marconi", Genuca, mancando sempre, e seu Rafael, conversam no meio de gente que entra e sai.

QUADRO 98

O salão de baile.

Pares dançam animadamente, mas em silêncio. Uma orquestra de três figuras toca

DIALOGO

SOM

A voz do rádio — Manifestamos a nossa simpatia por "Perigo Negro", o herói no campo da honra. E desejamos vê-lo voltar às glórias da pista.

O veterinário — Não há remédio, doutor!

Moscosão — Mande matar esse diabo! Me fez perder o prêmio.

Barulhos de rua.

Seu Rafael — (Indicando a criança) Sabe como se chama? Benito! Fui eu o padrinho!

Jeremias — O doutor Moscosão está?

O contínuo — Só vendo... Quem é que quer falar?

Jeremias — Diga que é o "Perigo Negro".

Música distante.

Seu Rafael — Falô do emprego co Moscosão?

Genuca — Nunca está lá no Banco. Já fui quatro veiz, rapaiz...

Seu Rafael — Antes, ele estava!

Música nacional.

Genuca — Você qué fazê piratage?

Seu Rafael — Se dé geito... Você dança?

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

Um samba. Seu Rafael e Genuca sentam-se, apreciando.

QUADRO 99

Mesmo ambiente.

Seu Rafael procura com quem dançar. Recusado duas vezes, encontra uma moça alentada que ele conduz pesadamente. De repente, ela o deixa no meio da sala repleta. Genuca permanece sentado.

DIALOGO

Genuca (mostrando a perna) — Não posso!

SOM

Música de orquestra. Valsa popular.

QUADRO 100

A entrada do Banco.

Jeremias e Genuca, sentados no banco, esperam indefinidamente, olhando o movimento dos guichês. Moscosão aparece, seguido de um homem apressado. Jeremias põe-se humildemente diante dele, mostrando o filho estropiado.

Genuca levantou-se com dificuldade. Moscosão fala um instante com ele. Depois sai com o companheiro, sem dar a mão.

QUADRO 101

O campo de futebol. Ar livre. Manhã.

Genuca, maltrapilho, carrega um balde. Retorna a vassoura largada no gramado. Dificulosamente continua a varrer o campo deserto onde tantas vezes foi aclamado o Rei do Futebol. Moscosão deu-lhe o emprego prometido. Pára e fita as arquibancadas vazias.

QUADRO 102

Noite. À entrada da estação. Forte iluminação elétrica.

Um tumulto de torcedores procura a porta da "gare". Cartazes. "Viva o Estella-Club".

A torcida coletiva — Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Estella!

Vozento. Gritos. Aplausos.

Seu Rafael — Dá o prazer?
Uma moça — Já tenho outro cavaleiro!
Seu Rafael — Dá o prazer?
Outra moça — Siô escachada...
Seu Rafael — Paciência... (à terceira moça)
— Dá o prazer? (sai com ela e convida-a) —
Vamo dá um passeio?
A moça — Adonde?
Seu Rafael — Na Cantaréra...
A moça — Marcado... Chamo minhó emô.
Seu Rafael — Filéira...

Música triste.

Jeremias — O seu nêgo está inutilizado, dôlor!

Moscosão — Que é isso "Perigo"!

Jeremias — Não pode mais trabalhá. O dôlor precisa arranjá um empregunho pra ele... Tá coa perna arrebenhada.

Moscosão — Bem. Bem, vou ver. Até logo. Volte aí. Te ponho como limpa-campo!

Música nostálgica.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

LETREIRO — “Como um mutilado de guerra, numa manifestação patriótica, “Perigo Negro” acompanha o embarque da nova equipe olímpica de seu clube”.

AÇÃO

“Viva os campeões”.
No meio, ao lado de Seu Rafael, Genuca grita também, manquiolando.

QUADRO 103

Um trem aparece pequeno na tela. Cresce para o público, toma conta do primeiro plano.

DIÁLOGO

Vozes — Viva os futuros campeões olímpicos!
Vivô! Gibi! Gibi!

SOM

Silvo da locomotiva. Barulho de trem em movimento.